ISSN 0130-6405

89

ИСКУССТВО КИНО

НАШ БРОНЕПОЕЗД

О фильме читайте в номере

Иван Саввич – М. Ульянов
Кузнецов – В. Гостюхин

Иван Саввич –
М. Ульянов

Петров –
А. Филиппенко

Кузнецов –
В. Гостюхин

Петров –
А. Филиппенко

Пухов –
А. Петренко

ПОРОГ

Художественно-публицистический фильм, снятый на Киевской студии имени А.П. Довженко

Герой фильма и автор сценария Владимир Шовкошитный

Припять. Город за колючей проволокой

ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ

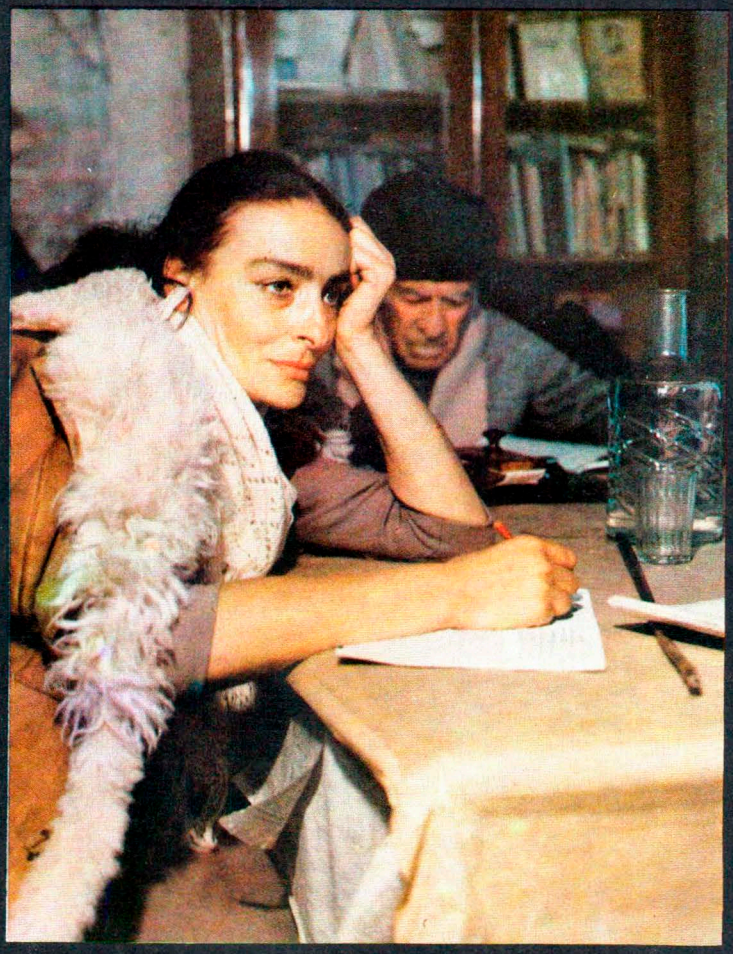
Представляем фильм С. Параджанова. О нем и об украинском поэтическом кино читайте "полочные" статьи И. Дзюбы, И. Соловьевой и В. Шитовой

АНЕМИЯ

●●●●●

О фильме
читайте
в номере

Ника – Л. Абашидзе



Ламзира –
Х. Иоселиани

Кадр из фильма

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов
СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

Вопросы и мысли
3 **Александр Гельман.** Принципы и компромиссы
Сюжеты и факты
5 **Г. Козлов, М. Петрухина.** Ряд волшебных изменений...
Новая модель кинематографа
17 **Ю. Аликов.** В поисках выхода из тупика
Анкета «ИК»
24 Три года спустя: **Л. Лемешева, Андрей Плахов**
Необязательные заметки
27 **Елена Стишова.** Пейзаж после...

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления
30 **З. Абдуллаева.** Бронепоезд 66-89
36 **Лев Рошаль.** Без дна, или Что там, на запасном пути?
46 **Кора Церетели.** Для чего нам дан разум?
51 **Игорь Писарев.** Хроника раннего концевековья
Точка зрения
55 **Гражина Арлицкайте.** Все-таки реальность!

Теория, история

60 **Иван Дзюба.** Открытие или закрытие «школы»?
83 **Инна Соловьева, Вера Шитова.** Накопление устойчивости

Сценарий

92 **Микола Винграновский.** Сашко и Сероманец

Современность и экран

Свободная тема
118 **З. Миркина.** Смена идей, или Преображение

Теория, история

130 **Лев Кулешов.** Открытое письмо товарищу Н. Зоркой

За рубежом

Венгерская панорама

136 **Александр Трошин.** Венгрия, 1989: кино за столом политических дискуссий

148 **Марта Месарош:** «Каждый делает фильм о самом себе»

155 **Досье «ИК»: Лайза Минелли, Миа Фэрроу, Орнелла Мути, Карел Рейш**

„ИК". Избранная проза

158 **Айра Левин.** Ребенок Розмари

In this issue:
Alexander Gelman's "optional notes" **(p. 3)**
Comments to the creation of documentary film "The Threshold" **(p. 5)**
Scientific research film today **(p. 17)**
Situation in contemporary Soviet cinema **(p. 17)**
Reviews of the films "Our Armoured Train" **(pp. 30, 36)**, "After Lethargy" **(p. 51)**
New Georgian cinema **(p. 46)**
Modern Lithuanian cinema **(p. 60)**
Ukranian "poetic" cinema of the 60ties **(p. 60, 83)**
Script by Mikola Vingranovsky "Sashko and Seromanets" **(p. 92)**
Moral sources of tragic pages of Soviet history **(p. 118)**
A Letter of Lev Kuleshov to film critic Neya Zorkaya **(p. 130)**
Hungarian cinema today **(p. 136)**
Talk with Marta Meszaros **(p. 148)**
Dossier "IK" **(p. 155)**
Novel by Ira Levin "Rosemary's Baby" **(p. 158)**

Оформление
Виноградова О. А.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 18.08.89.
Подп. к печати 13.10.89. А12541.
Формат бумаги 70×100 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура таймс
Печать офсетная,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000. Заказ 2033
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР по печати.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Александр Гельман

Принципы и компромиссы

В Прибалтике, и не только в Прибалтике, но и в других республиках, скажем, в Грузии, вы можете сегодня встретить, а точнее сказать, вы не можете сегодня не встретить людей, ратующих за отделение от СССР. И это не только одинокие экстравагантные личности, но и вполне организованные группы со своими программами и лидерами.

Центральная пресса об этом пишет мало и невнятно, в чем проявляется некая наивная надежда на то, что чем меньше об этом будут знать, тем меньше шансов на успех у сепаратистов. Впрочем, главная причина умолчаний и невнятностей, думается, в другом — в отсутствии у центра отчетливо сформулированной, убедительной конструктивной позиции. Правда, у наших ястребов на этот счет позиция имеется: давить, сажать, разгонять. Это испытанный традиционный подход, однако сегодня многим уже ясно, что он бесплоден, что это не выход из положения, а выход к тупику. Но даже те, кому это ясно, в душе, по-видимому, еще не совсем, не до конца отказались от возможности и такого, «тбилисского», поворота событий.

Что центр не хочет, чтобы республики отделялись, это вполне понятно. Это нормальная и, по существу, оправданная для центра установка. Она диктуется как внутренними, так и международными приоритетами державы. Однако центру мало просто не хотеть. Сегодня требуется ясное понимание того, что в условиях демократии важно не то, что он, центр, не хочет, — важно, чтобы сами республики этого не хотели. Время «насильственного интернационализма» прошло безвозвратно, а потому никакого другого выхода нет, кроме как добиваться и добиться такого положения, когда бы сами республики, народы республик в своем подавляющем большинстве были против отделения.

Как этого добиться?

Чтобы ответить, надо сначала поставить другой вопрос: что порождает сепаратистские устремления? Ответ однозначен: это власть тяжелого прошлого стучится в сердца, толкает мысли. Это восстание воспоминаний, это работает память.

Что говорить — прошлое наших республик во многом было таким зависимым, унизительным, бесчеловечным, что оно дает людям полное моральное право помышлять об отделении. Это выстраданное право, его никто не должен сметь отрицать или замалчивать. Его нужно признать безо всяких оговорок, а возможность сохранения единства надо искать только и только в создании недвусмысленных, надежных и необратимых перспектив суверенного, свободного будущего для каждой республики. Полновесные духовные и экономические свободы должны предоставляться не скупой дрожащей рукой, не под нажимом, а от всего сердца, в полную меру и даже в большем объеме, чем республики могли бы ожидать.

Республики должны быть уверены, что в составе Союза ССР они будут иметь все, что могли бы иметь в положении сугубо отдельных государств, и плюс к этому еще ряд выгод и преимуществ, вытекающих из принадлежности к демократическому, уважаемому, авторитетному в мире многонациональному сообществу. Они должны быть уверены, что в составе СССР им гарантируется полноценная возможность обрести свое достойное место в Общеевропейском доме и Общечеловеческом доме народов.

Было бы несправедливым утверждать, особенно после Съезда народных депутатов СССР, что такой подход не имеет никакой перспективы. Он пробивает себе дорогу. Свидетельство тому — постановления Верховного Совета СССР, «подарившее» республикам Прибалтики хозрасчетную суверенность. Однако решение это было принято с большим скрипом, под многомесячным настойчивым нажимом прибалтов. А когда свободу дают без охоты, это означает, что еще остается опасность, что ее отнимут. Нужно делать «подарки» республикам без затяжек, опережая ожидания. Тогда они будут содействовать спаду настроений сепаратизма.

Увы, национальный вопрос сегодня не исчерпывается отношениями в системе «центр — республики». На территориях целого ряда регионов, внутри республиканских сообществ бушуют свои межнациональные бури. Тут нередко идут уже не дебаты, а бои: задействованы сотни единиц огнестрельного и холодного оружия, проливается кровь, люди убивают людей.

Мы имеем здесь дело с тупиковыми ситуациями, когда каждая сторона добивается своей полной победы, несмотря на то, что это совершенно невозможно. Только взвешенные взаимные уступки способны в таких случаях привести к умиротворению. Компромисс и только компромисс. Проблема миротворческой миссии компромисса вышла сегодня на первое место не только в межнациональных схватках. Между тем философия компромисса, мораль компромисса многие годы у нас осуждались, считались позорными, постыдными, предательскими. И, наоборот, всячески восхвалялась, героизировалась нашенская, советская, пролетарская, классовая бескомпромиссность. Неприязненность к компромиссам воспитывалась с самых малых лет, на этих романтических дрожжах выросли несколько поколений. Теперь мы пожинаем плоды этой антикомпромиссной стратегии воспитания.

Безмерная псевдопринципиальность по всякому поводу и без повода обернулась оправданием жестокости, беспощадности. Достаточно упомянуть наше уникальное по бесчеловечности отношение к пленным, которое наши военачальники хотят сейчас узаконить в новых воинских уставах и на будущее. Даже на Съезде народных депутатов СССР дала себя знать озлобленность под маркой гражданской принципиальности. Одним словом, сегодня требуется огромная, многогранная работа по восстановлению чести и достоинства компромисса как одной из самых гуманных, разумных, оправданных форм поведения человека в обществе. Это касается любой сферы деятельности — производства, культуры, политики, но особенно межнациональных и международных отношений. Нужны горячие проповедники философии компромисса.

В этой безмерной, бесконечной вселенной у людей нет ничего и никого, кроме других людей, чтобы помочь, поддержать, понять и простить. Даже родная земля, как это было во время страшного землетрясения в Армении, может разверзнуться и равнодушно поглотить тысячи своих преданных детей. Только люди способны пожалеть людей — поэтому даже при самых непримиримых конфликтах жестокое обращение человека с человеком есть абсурд и дикость.

Непримиримые конфликты на самом деле вполне примиримы, люди всегда могут договориться. Невозможно договориться с ураганом, с землетрясением, с пожаром, со смогом, с гнилой водой, с озоновыми дырами, с камнеобвалами. Невозможно договориться с выпущенной пулей, но если вместо того, чтобы нажать на курок, отложить винтовку и подойти к тому, кого ты мог убить, — договориться можно.

Компромисс — это не мягкотелость, а проявление гуманистической воли, подлинное мужество. Разве можно себе представить более высокий национальный подвиг, чем остановить кровопролитие. Компромисс кажется невозможным, недопустимым, позорным лишь до тех пор, пока он не состоялся. А когда он уже позади, после тяжких, долгих, казавшихся обреченными переговоров люди радуются и удивляются собственной мудрости.

Компромисс — это победа.

Г. Козлов,
М. Петрухина

Ряд волшебных изменений...

Хочешь жить в атомном веке — создавай новую культуру, новое мышление.
А. И. Воробьев, профессор

Если продолжить начатую в заглавии стихотворную строку, пришлось бы сказать, что изменения происходят на милом лице. А лицо не милое. Изменения, кстати сказать, тоже не из волшебных. Так что считайте заглавие ироническим. Или, поскольку рассказ наш будет напитан горечью, просим иронию тут же перевести и в разряд сарказма.

В основе нашего сюжета история одного документального фильма. Как возник его замысел, как шли съемки, что вошло в картину из ранее снятых материалов — все это, включая и эстетический анализ произведения, останется за границей нашего интереса. Мы расскажем о том, что случилось после приемки фильма в кинематографических кругах и инстанциях.

«Порог», поставленный режиссером Р. Сергиенко по сценарию Л. Сироты, получил разрешение на тираж и прокат в результате депутатского запроса на весенней сессии Съезда. О чем сообщила в июне «Советская культура».

От сдачи готовой картины на студии до официальной ее легализации прошел год, с первого нелегального показа публике — около года, и это факт, который мы обнародуем дополнительно к известным из газетной публикации.

Будут многие другие факты, из них мы надеемся выстроить занимательный сюжет. Но не о фильме. О цензуре. Точнее, о ведомственной, самой зловредной цензуре, ибо она не столько защищает от разглашения государственную тайну, сколько прячет от общественного мнения свои кабинетные секреты, некомпетентность, трусость, охраняет эгоистические интересы лиц верхнего эшелона административной системы и саму систему.

«Порог» позволяет сделать такие выводы, потому что является как бы продолжением фильма «Колокол Чернобыля» и его злоключений на пути к экрану. Язык этого колокола был подвязан ведомственной цензурой и прозвучал приглушенно. «Порог» она попыталась заглушить совсем, чтобы лишить нас памяти об атомном преступлении, не дать нам взвесить всю тяжесть его последствий, защитить пострадавших и потребовать к ответу виновных. Если «Колокол Чернобыля» показал, как это было, как отозвалась катастрофа в сердцах и умах людей, то «Порогом» авторы попытались сказать, почему она произошла и почему нельзя забывать о ее последствиях. То и другое пытаются скрыть от нас.

Не те уже теперь времена. Тайное становится явным. Мы извлечем факты для своего сюжета из январской стенограммы обсуждения на секретариате СК СССР художественно-публицистического фильма «Порог» и сверимся по публикациям в журналах «Коммунист» и «Новый мир». Компетентность их авторов — Григория Устиновича Медведева, дотошного профессионала в области

ядерной техники, и Андрея Ивановича Воробьева, крупнейшего специалиста по лечению лейкозов,— надеемся, не вызывает сомнений.

Завязка нашего сюжета состоялась вовсе не 5 января, когда специалисты «заинтересованных ведомств» на заседании секретариата СК СССР отстояли свою позицию неприятия фильма. Много раньше. Три министра назад.

Бывший министр энергетики и электрификации СССР П. С. Непорожний закрыл все сведения об авариях на АЭС не только от общественности, но и от правительства; не только от правительства, но и от самих работников атомных электростанций, создав таким образом миф о безопасности ядерных монстров. Он — первый виновник Чернобыльской катастрофы.

Вторым стал бывший министр энергетики и электрификации СССР А. И. Майорец. Этот подписал приказ, запрещающий обнародование в открытой печати сведений о неблагоприятных экологических факторах вокруг всех энергетических объектов.

Бывший зампред Совмина СССР Б. Е. Щербина — не технарь вам какой-нибудь, а в прошлом партийный функционер высокого ранга, поступил, как ему и следовало, политично. Запрещать ничего не стал, но утвердил положение «О межведомственной группе экспертов», куда вошли в основном представители ведомств, крайне не заинтересованных в любой невыгодной для них информации о чернобыльской катастрофе. Они-то «Порог» и задробили.

Предвидим протесты ведомственников: это, дескать, не мы, такого права мы не имеем.

Верно.

Каждый приказ ведомственного начальника, если он не украшен бланком Совмина и не освящен в партийных инстанциях, затыкает только подведомственные рты. Вы приходите за информацией, вам говорят: знаем, но сказать не можем. И пальцем — в потолок. Впрочем, на каждый роток не набросишь платок, и дошлому репортеру нередко удается получить ну просто сенсационные сведения в обход «заинтересованного ведомства». Потому что каждое бережет только свою тайную лень или, как было сказано, держит в секрете только собственные некомпетентность или недееспособность. Чужие тайные грехи — нате вам, разглашайте. На них и наши можно списать.

Репортер получает новость и тотчас бегом ее — на бумагу, срочно — в типографию. Оттуда куда? Известно, к уполномоченному Главлита. А уполномоченный, листая толстенную свою инструкцию, говорит: «Это и это нельзя. Вот постановление Совета Министров».

Обсуждая наш сюжет, мы, авторы, признались друг другу, что до недавнего времени отождествляли решения Совмина с волею единственной авторитетной (или авторитарной? — на термине не сошлись) фигурой. Абсолютно неприкосновенной. И решающей по справедливости. Надо только попасть к Самому и ...

Теперь нам ясно, что заблуждались. Как обманывались и видимой разобщенностью ведомств.

Спасибо Николаю Ивановичу Рыжкову за приглашение нас, телезрителей, на заседание Совета Министров, где обсуждались с участием, нет, с привлечением «незаинтересованных специалистов» мелиоративные безобразия. Вот тут-то и выяснилось, каким способом принимают постановления во благо ведомствам. И как они, министры, между собою солидарны, и как победительно непрошибаемы в круговой обороне административной системы. Какие там фигуры монументально воздымались! Какие басы безапелляционно рокотали!

Куда уж нам с нашим художественно-публицистическим «Порогом»...

Ничего другого авторам статьи не оставалось, как принять (единогласно) два программных решения. Во-первых, присоединиться к депутатам, требовавшим пересмотра Закона о Совете Министров СССР, чтобы поточнее определить и разумно ограничить его компетенцию. Во-вторых, не нападать на Главлит, исключить его из сферы претензий к случайности и нелогичности

запретов на информацию, прекратить кухонные оглашения ему анафемы. Ибо инстанция эта сугубо исполнительная, воюя с нею гласно, но, разумеется, с глазу на глаз, и безгласно — в отчаявшейся душе своей, мы по привычке пытаемся устранить следствие и обходим причины.

От дурных привычек надо себя отучать.

В порядке исполнения только что заявленной программы авторы предлагают вашему вниманию анализ механизма, приводящего в действие ведомственную цензуру. Для этого, на наш взгляд, достаточно классифицировать детали обсуждения фильма «Порог» на заседании секретариата СК СССР с участием представителей «заинтересованных ведомств». Мы намеренно не воспроизводим выступления сторонников этого конкретного фильма, поскольку судьба его благополучно решена. Но есть множество других лент — игровых и документальных, сонмище статей, книг, лекций и прочих произведений творчества, авторы которых, испытывая гнетущее давление ведомственной цензуры, вынуждены были кромсать, портить эвфемизмами или запихивать в долгий ящик необходимый обществу хлеб культуры.

Итак, сейчас перед вами предстанут детали механизма, которые по мере строительства сюжета мы будем компоновать в укрупненные блоки. Выступления, которые сейчас перед вами предстанут, стилистической правке не подвергались. Убраны лишь естественные в устном разговоре невольные неточности, нечаянные оговорки.

Блок первый «Мы хотим выразить одобрение фильму»

Е. И. Игнатенко, *участник ликвидации аварии на Чернобыльской АЭС.* Я считаю, что сделано очень талантливо, экспрессивно, эмоционально... Вы решаете благородную задачу — нам нужны безопасные технологии, которые обеспечили бы обществу процветание, благоденствие. Здесь как раз цели наши совпадают...

В. Ф. Шикалов, *начальник лаборатории Института атомной энергии.* У меня вызвались положительные эмоции по отношению к этому фильму. Я пережил столько же, сколько и вы. Со всеми людьми общался и должен сказать, что то мнение, которое вы выносите с ленты, с экрана, оно действительно бытует среди обычных людей, припятских, чернобыльских, станционных. Да, у них всех такие мнения действительно существуют. В этом смысле это документальная правда о людях, которые там работали и которые, может, там работают и сейчас. И в этом смысле вас обвинить не в чем...

И. А. Полонский, *заведующий лабораторией Института биофизики Минздрава СССР.* Должен сказать, что мне эта работа нравится больше, чем первый фильм Сергиенко «Колокол Чернобыля». Мне она показалась и цельнее, и интереснее. Второе, что меня удивило и порадовало — это игра актеров. Я понимаю — это не актеры, но вначале к ним относишься как-то настороженно, а потом, к концу фильма, с ними сживаешься, и их появление на экране производит приятное впечатление. Это редкая удача для непрофессиональных актеров... Этот фильм производит впечатление. Этот фильм о нас. Просто взят Чернобыль как критическая ситуация, на которой обострились отношения между людьми...

В. А. Книжников, *доктор медицинских наук, заведующий лабораторией Института биофизики Минздрава СССР.* Я постараюсь придерживаться чисто объективных критериев и начну с того, что фильм своей главной направленностью мне импонирует. Мне нравится его гражданственность, его конкретные упоминания в адрес недостатков нашей системы: о дозированной правде, которая нам разрешена министрами, комиссиями и другими учреждениями. И эти недостатки делают нас

беззащитными перед катастрофами подобного масштаба, будь они техногенные, как в случае с Чернобылем, или обусловленные природой. Это оправдывает основную задачу, которая сквозит в фильме и которую, собственно, все обозначили — сделать нас более подготовленными к подобным событиям. Еще лучше, если бы нам удалось их полностью предотвратить.

А. В. Хрусталев, *старший научный сотрудник Института атомной энергии.* Фильм производит эмоциональное впечатление на любого человека, сильное эмоциональное впечатление. Это горе тех людей, которые непосредственно пострадали. Показано здесь все очень правдиво, все воспринимаемо правильно. Здесь, мне кажется, никакой фальши нет. Но, когда отключаешься от эмоций и начинаешь его воспринимать как человек, проработавший в атомной энергетике фактически всю жизнь, понимаешь, фильм этот популярной атомную энергетику не сделает. Это уж точно. Однако не так уж страшно, что он будет создавать сопротивление развитию атомной энергетики. По моему глубокому убеждению, серьезные современные технологии требуют настолько ответственного отношения, что ни в коем случае нельзя опережать темпы их развития.

Авторы. Нет, мы не нарушаем принятое на себя обязательство — не цитировать защитников картины. Мы демонстрируем, как и договорились, механизм ведомственной цензуры. Весь, во всех деталях.

Прислушайтесь к хору похвал, и вы уловите фальшивые ноты. Первый оратор, не заметив людской вины и трагедии, чему, собственно, фильм и посвящен, переносит смысл представленного на экране в технологическую плоскость, а зачем — мы это еще узнаем. Второй замечает, что картина как бы представляет обывательскую точку зрения, хотя она, конечно же, имеет право на существование. Третий вроде бы ненароком, но трижды называет документальных персонажей актерами — намек на хорошо отрепетированную инсценировку. Четвертого фильм удовлетворяет, но только «главной своей направленностью». А пятый предупреждает о трудностях, которые он создаст атомщикам, если выйдет на экраны.

Но в целом, согласитесь, этот хор пока звучит хвалебно.

А теперь просим терпения и внимания. Продолжение следует.

Блок второй «Мы хотим, чтобы фильм стал еще лучше»

Е. И. Игнатенко. ...Борьба за благородное дело должна делаться чистыми руками. А когда это делается на неправде... (Реплика с места: «Осторожней в выражениях!») Возможно, я не привык общаться с гуманитарной общественностью, я работаю с монтажниками, ругаюсь со строителями, поэтому у меня стиль разговора довольно жесткий, может быть, грубоватый немножко. Но, в общем-то, вы, наверное, поняли, что я хотел сказать? (С места: «Да»). Вот это самое главное. И вы меня простите, если я что-то немножко грубовато сказал. Но это не оттого, что я не хочу видеть этот фильм на экране, я хочу, чтобы он был еще лучше.

В. Ф. Шикалов. Мне кажется, что фильм поднимает, правда, как росточек, очень важную проблему общего недовольства нашим бытием, но при этом существует ссылка в фильме на кого-то вверху. А факт приводится противоположный. Ведь разрушил и ограбил библиотеку (есть такой кадр в фильме.— *Авт.*) не Щербина, и не Игнатенко Евгений Иванович. Значит, вот какие акценты надо делать: будущее зависит от нас, а не от Щербины и даже не от Игнатенко, который ближе к нам. Библиотекарь куда-то смылся, не организовал, не упорядочил, не запер на ключ, отнесся к своему делу недобросовестно. Вот откуда у нас росточки всякого безобразия, а мы пытаемся спихнуть все это на Щербину. Бо-

рис Евдокимович за все ответит. А показано здорово. Настолько здорово, что я себя увидел, вот прошел и не вытер ноги, а надо было вытереть. Бросил окурок, а надо было бы не бросать.

И. А. Полонский. Но в целом, может быть, есть смысл по кадрам посмотреть и подчистить какие-то неточности, некорректности. Я думаю, что фильм только выиграет, если не замкнется в мелочах, потому что бьют обычно по мелочам. И из-за этого хороший фильм может быть просто уничтожен. Подчистим, и, я думаю, он будет нормальным.

А. В. Хрусталев. Когда некоторые товарищи говорили, что отдельные места, эти детальки нужно тщательно просмотреть, я, как всегда, вспомнил, помоему, очень правильную английскую поговорку: дьявол всегда прячется в деталях. И эти детали все-таки нужно очень тщательно вычистить, хотелось бы их вычистить. Никаких ошибок, которые могут толковаться двусмысленно, неоднозначно, в фильме не должно быть.

В. А. Книжников. Короче говоря, не надо нагнетать страстей, и не надо вызывать недоверие к лечащему врачу. У меня такое впечатление: если мы пойдем по этому пути, то наверняка принесем вред здоровью населения. Оправданно ли это будет? Даже с точки зрения тех основных благородных целей фильма. Я в этом сомневаюсь.

Авторы. Как видите, мы повторили конструкцию первого блока. Выступления цитируются по частям, но в том порядке, в каком, фигурально говоря, ораторы поднимались на трибуну. Части заключают в себе законченные суждения по поводу картины и фактов, в ней содержащихся.

Обратите внимание, как нарастают негативные оценки. Пока осторожные: благородное дело, но пусть его делают чистыми руками; проблема насущная, но поднялась только как росточек; виновные названы, но не те; фильм выиграет, если не будет замыкаться на мелочах, на деталях, в которых сидит дьявол; не надо нагнетать страсти, пугать людей и подрывать доверие к медицине — это неблагородно. Что подразумевают уважаемые специалисты? Может быть, официальное лицо прояснит ситуацию?

О. А. Павловский, *представитель группы экспертов.* Я вам больше могу сказать. В прошлом году с Ролланом Петровичем (режиссер фильма Р. П. Сергиенко.— *Авт.*) был разговор по «Колоколу Чернобыля», где мы и познакомились. У нас как обычно? Хорошие люди сначала поругаются, а потом познакомятся. Я говорил: «Сделайте так: покажите всю правду, весь негатив, который там и был. Покажите, что хорошего сделала там страна». Уж если на то пошло! Вот здесь они сидят, товарищи из Института атомной энергии, из Института биофизики и других институтов. Вы знаете, сколько они похватали рентгенов? (С места: «А нечего было хватать, коли специалисты!») Правильно. Но речь идет вот о чем. Покажите вы все — и негатив, и положительное. Если нужны материалы, дадим материалы. Более того, пустим на заводы, где это все делается. Действительно давайте! Есть материалы, и не секретные они. Никто их не закрывает.

Авторы. Ну вот, теперь стало яснее. Фильм предлагают переделать так, чтобы «негатив» уравновешивался «позитивом». И ведомство готово распахнуть закрома, в которых ровно столько «позитива», чтобы «негатив» в нем потонул. При этом не подумайте, что предложение — с задней мыслью. Ведь там, на экране, пострадавшие, и здесь, в зале, потерпевшие. Но мы уже добрались до третьего блока.

Блок третий «Мы хотим, чтобы этот фильм не вышел на экраны»

Е. И. Игнатенко. Если взять фильм и начать его раскручивать по порядку и ты-

кать пальцем (я готов как-нибудь выбрать время и с вами вместе пройтись по фильму), то, мне кажется, процентов 60 — это ложно. Причем ложь разная. Ну, например, не потому, что товарищ дозиметрист что-то намеренно хотел солгать. Не потому! А потому, что он некомпетентен по данному вопросу.

Я приведу пример. Он очень хорошо рассказывал, как надо было строить город Славутич, надо было кусты порубить и другое место выбрать, заниматься этим нужно было. Я не знаю, может, он не знал, скорее всего, не знал. Место, где расположен Славутич, выбрано с третьего захода. Я могу рассказать, потому что я в Чернобыле был с трех часов дня 26 числа, два года там провел. И в будни, и в праздники. И орденами награждали, и пинки раздавали — все было.

Вы все хорошо помните эпизод, в котором обсуждаются дураки, засунувшие город Славутич в самое грязное место и загоняющие туда людей чуть ли не палкой. Примерно так я это воспринимаю.

Так вот, город Славутич выбран с третьего захода (рассказывает о вариантах)... Обсуждения велись не подпольно, а на уровне Чернобыльской станции. И местком, и партком АЭС интенсивно работали, и со сменным персоналом разговаривали... Я уверен, что это будет один из лучших городов... И мне, честно говоря, не по себе, когда я слышу такие разговоры. Я иначе, как ложью, их не могу обозвать.

В. Ф. Шикалов. Те ужасы, которые мы видим, не относятся только к Чернобылю. То, что вы показываете, я тоже видел своими глазами. И, знаете, трупы людей, обожженных кислотой, выглядят ничуть не лучше. Это вы мне тоже можете поверить. А настраиваете вы человечество, которое не подготовлено в силу своего образования. Я уже здесь, в зале, слышал, девушка спрашивала: «А скажите, сколько миллирентген?» Я скажу: тринадцать, сто. У нее от этого прибавится знаний, прибавится понимания для принятия решений? И она ли должна принимать решения? А здесь мы даем право людям, недостаточно осведомленным, недостаточно компетентным, право на единственное решение. Вот они с экрана говорят, и они правы. А сотни людей, тысячные коллективы не правы. Они их осуждают.

И. А. Полонский, А. В. Хрусталев впрямую против фильма не высказывались, предлагали только «чистку». (См. второй блок.— *Авт.*)

В. А. Книжников. Мой главный упрек сводится вот к чему. Подрывая вообще веру в медицину и, второе, создавая ложные впечатления об истинных дозах облучения и об их возможных последствиях, мы наносим вред людям. И, таким образом, та благородная цель, которую поставили перед собой авторы, мне кажется, достигается неоправданно тяжелой ценой. Дело в том, что, создавая ложные, преувеличенные впечатления, каковы были дозы и каковы были последствия облучения, мы обрекаем сотни тысяч и миллионы людей на хроническое стрессовое состояние.

Л. А. Булдаков, *академик, член группы экспертов.* ...И вот мне кажется, что публицистический фильм должен нести не только правду, он должен быть просветительским прежде всего. И если фильм будет просветительским и люди поймут механизмы, причины явлений, тогда они будут относиться к этому спокойно... У меня такое впечатление, что фильм преследует сиюминутные радости: сегодня что-то сказать, а то, что еще будет завтра, неизвестно. Мне кажется, что этим он отбрасывает общественное сознание назад от прогрессивных технологий... Фильм тенденциозен. Не взвешена ситуация, даны одни негативы. Мне представляется, что этот фильм принесет больше вреда, чем пользы.

О. А. Павловский (*читает*). «Группа экспертов организовала просмотр указанного фильма для ведущих ученых и специалистов различных министерств и ведомств, заслушала их мнения о его содержании и полагает необходимым обратить внимание на следующие обстоятельства.

Представленные в кинофильме кадры

и высказывания отдельных участников, с научной точки зрения, сделаны некомпетентно и тенденциозно по своей направленности. Многие из показанных событий по времени действия и по существу не соответствуют действительности. Показ трупов и обожженных людей, обыгрывание таких фактов и кадров с рассуждениями обывательского толка, субъективные оценки случившегося направлены на формирование у зрителей и общественности мнения не только против развития атомной энергетики в целом, некоторых действий правительственной комиссии, учреждений, организаций и специалистов, участвующих в ликвидации последствий аварии, но и против государственной системы страны.

В фильме полностью отсутствуют какие-либо кадры о конкретной работе огромного количества предприятий и организаций страны, героических усилий ее ученых, специалистов, рабочих, военнослужащих, позволивших в такой короткий срок ликвидировать последствия аварии на Чернобыльской АЭС и выполнить крупномасштабные мероприятия по охране здоровья людей.

Группа экспертов полагает, что в таком виде кинофильм «Порог» вреден как с научно-практической точки зрения, так и в политическом, гражданском и человеческом плане, показывать его нецелесообразно.

Председатель группы экспертов *Верховых*».

Авторы. Вот такие изменения милого лица: сначала улыбки, похвалы и реверансы; потом — с выражением дружеской, почти отеческой заботы — многочисленные советы и пожелания чуть-чуть подубрать, чуть-чуть подчистить... в шестидесяти процентах ленты; вслед за тем — с гневно нахмуренными бровями или с миной брезгливого сожаления об обреченных несмышленышах — обвинения в некомпетентности, в пенкоснимательстве, в тенденциозности и во лжи, а под занавес — политический донос.

Обязаны сказать, что на цитируемом январском обсуждении заключение экспертной группы прозвучало в начале, и, с точки зрения собравшихся ведомственников, судьба «Порога» уже была решена. Он проиграл. Так что на языке спортсменов-конников состоявшееся обсуждение можно бы назвать «утешительный заезд». Именно поэтому выступившие специалисты, люди, образованные и приличные, сочли своим долгом осторожной похвалою смягчить горе несчастных. В тогдашней ситуации это ничем не угрожало.

Мы же поставили вердикт экспертов в конец «Блока третьего», не потому, упаси бог, чтобы сгустить краски или, того хуже, передернуть карты. Просто мы решили, как уже было сказано, создать модель разноса художественного произведения в ведомственной аудитории. Уверены, что эксперты в своем кругу высказывались с большей определенностью и не больно осторожничали в выражениях. Это отразилось в заключительном документе.

И еще одно примечательное свойство ведомственной цензуры, очень точно сформулированное А. И. Полонским: «Бьют обычно по мелочам, из-за этого хороший фильм может быть просто уничтожен». Правило это распространяется не только на кинопродукцию, оно действительно для любой газетной, журнальной, книжной публикации. Опечатка, описка, нечаянная оговорка вызывают ревущий фонтан гнева. И в поднятом шуме глохнет голос автора, заглушается хор защитников и забывается суть дела. Еще совсем недавно под аккомпанемент гневного ведомственного рева автора загоняли за Можай, произведение клали на полку, если не удавалось пустить его под нож вместе с создателем. Для того произносились и повторялись слова: он не только против нас, он и против государственной системы... Эти слова, как видите, и нынче прозвучали.

Однако мы увлеклись комментарием. Извините, наболело. Ведь у нас на подходе очередной блок фактов, который, мы надеемся, определит причины нетерпимости ведомств и ведомственников, если кто-то сторонний пытается проникнуть за железный занавес секретности в их интимные интерьеры.

Начнем с официальных представителей группы экспертов, но на сей раз не оставим их суждения без вмешательства нашей экспертизы.

Блок четвертый «В защите наших интересов все средства хороши»

О. А. Павловский (*читает*). «...дозы облучения лиц во время аварии на Чернобыльской атомной электростанции и в процессе ликвидации ее последствий и сведения о состоянии их здоровья подпадают под ограничения, предусмотренные перечнем сведений по вопросу аварии на Чернобыльской атомной электростанции, не подлежащих опубликованию в открытой печати, передачах по радио и телевидению, утвержденного решением правительственной комиссии № 114 от 29 февраля 1988 года.

Формулировки этих пунктов:

1. Сведения об уровне радиационного загрязнения по отдельным населенным пунктам, превышающие предельно допустимый уровень (ПДУ).

2. Сведения о показателях ухудшения физической работоспособности, потери профессиональных навыков эксплуатационного персонала, работающего в особых условиях на Чернобыльской АЭС, или лиц, привлеченных к работе по ликвидации последствий аварии».

Вопрос с места. Почему доза радиации является секретной, и не мешает ли это лечению и выявлению тяжелобольных?

О. А. Павловский. У меня только к вам просьба: давайте не путать понятия, потому что гостайна — это есть гостайна. Гостайна — это то, что имеет гриф «совершенно секретно».

В данном случае речь идет о сведениях, которые решением *правительственной комиссии* (курсив наш.— *Авт.*) не подлежат публикации в печати, поэтому на них проставляется гриф «для служебного пользования». О секретности сведений, которые в фильме были бы, речи нет. Их там просто нету.

(Примечание авторов: обратите внимание — нарушения государственной тайны нет. Есть нарушение ведомственного запрета. И нет ответа на вопрос.)

Л. А. Булдаков. Прежде всего я хотел бы вести дискуссию в таком плане, чтобы не искать виноватого, и, может быть, поэтому я буду опираться на факты и репризы (так у выступающего.— *Авт.*) из фильма.

Начнем с выступления Михалевой (персонаж фильма.— *Авт.*). Оно очень эмоционально и производит сильное впечатление. Генеральная линия Михалевой состоит в том, что ряд лиц оставался в Припяти дольше, чем полагается, что это связано с нераспорядительностью руководства и так далее. Может быть, это и достигает определенной цели.

Но в выступлении Михалевой приводятся и совершенно, с моей точки зрения, убийственные и правильные факты. Люди, соприкоснувшиеся с припятскими детьми, с припятчанами, находящимися в Киеве, боятся их. Создается впечатление, что люди, эвакуированные из Припяти, запачканы и представляют угрозу для всех тех, с кем они сталкиваются... Отсюда, хочешь или не хочешь, обязательно идешь к монологу Елманова Николая Михайловича, бывшего сотрудника нашего института. Он говорит такие вещи, которые усугубляют то, что сказала Михалева. Люди со стороны послушают Николая Михайловича и скажут: «Да, есть атом, значит — катастрофа, значит — смертельно». Но ведь это же не так...

М. Петрухина, *автор.* По-моему, академик сам нарушил свое условие — не искать виновного. Едва начав, он уже нашел и назвал как минимум четверых — двух персонажей и двух авторов фильма. Не пора ли прервать оратора и пригласить оппонента-специалиста не из его ведомства?

Г. Козлов, *автор.* Прямых обвинений нет, есть подмена темы. Начал-то академик Булдаков с опоздания эвакуации города Припяти, потом резко свернул

в сторону. К чему он клонит? Дадим ему договорить. А уж потом...

Л. А. Булдаков. ...Ведь мы живем на земле, нафаршированной радиоактивными веществами, не вновь созданными, а от природы нам данными. В каждом из нас находится радиоактивный калий, его достаточно много. Вот товарищ, выступавший до меня, получает от меня дозу за счет того, что у меня есть калий. Понимаете, о чем речь идет? Да, радиоактивность есть. Да, она добавляется в результате использования соответствующих технологий. Но ведь нужно говорить об уровнях радиации. А фильм построен таким образом, что простому зрителю трудно дифференцировать, где опасно, а где нет.

Г. Козлов. Хотя речь Л. А. Булдакова надо разгадывать, мне кажется, он высказался все же достаточно определенно. На всякий случай прибегну к формуле Игнатенко, *я так понял*: в городе Припяти до эвакуации не было опасного уровня радиации, после эвакуации в нем задержались отдельные лица, может быть, только они и пострадали. Значит, персонажи и авторы фильма то ли нарочито преувеличивают опасность, то ли не знают, что говорят. Или по невежству не ведают, что творят. Если я правильно истолковал академика, то действительно пора звать наших экспертов.

М. Петрухина. Что я и предлагала.

Г. У. Медведев (публикация в «Новом мире», 1989, № 6). «Никакой паники и беспорядков. Дети играют на улицах, проходят спортивные соревнования, идут занятия в школах... Сегодня вот справили шестнадцать комсомольско-молодежных свадеб. Кривотолки и разговоры пресекаем». (Г. Медведев цитирует секретаря Припятского ГК КПУ Гаманюка на совещании аварийной комиссии в горкоме 26 апреля днем, взрыв реактора произошел сегодня в 4 часа утра.— *Авт.*)... Похоже, всем ответственным за катастрофу хотелось одного — отодвинуть момент полного признания... А реактор тем временем горел, изрыгал в небо миллионы кюри радиоактивности».

А. И. Воробьев (публикация в «Новом мире», 1989, № 3). Здесь не имеет смысла оправдываться тем, что все-таки население было эвакуировано. Да, было, но с грубым опозданием (через 36 часов после катастрофы.—*Авт.*), когда *факт переоблучения жителей* (курсив везде наш.— *Авт.*) уже имел место. Вопрос об эвакуации решался на уровне высших государственных инстанций, тогда как этот простейший для грамотного и *честного* профессионала вопрос носит сугубо местный, количественный характер: при определенных условиях радиации население должно быть защищено или эвакуировано».

М. Петрухина. Академик Леонид Александрович Булдаков не мог этого не знать. И вдруг — слова о естественном радиационном фоне. Люди, готовившие к захоронению тела чернобыльцев, умерших от лучевой болезни, как свидетельствует Г. У. Медведев, получили радиоактивные ожоги. А наш академик толкует о природой данном фоне. Отвлекает внимание от главного?

Г. Козлов. Похоже, Давайте теперь пригласим к разговору еще одного участника дискуссии на январском заседании секретариата СК СССР — Л. А. Пеца, инженера, физика-ядерщика из ЦКБ «Геофизика». Но сначала пусть все-таки договорит академик Булдаков.

Л. А. Булдаков. ...после высказываний и реальных фактов, где действительно есть смерть, горе, трагедия, тут же следует сопоставление со здоровыми людьми. И невольно думается: да, они тоже попали под облако, да, у них тоже есть радиактивность в организме, да, значит, они обречены.

Но ведь это же не так! И если авторы, зная, что это не так, тут же заявляют: «Нас обвинят в некомпетентности», то я считаю, что это — прием. Прием, который, по существу, закрывает фильм для критики. Все предусмотрено: «Нас заранее обвинят в некомпетентности». Но это действительно некомпетентность — говорить, что внутри сидит атом и бьет. Извините меня, пожалуйста, я напомню, что радиоактивные излучения называются проникающими, и потому абсолютно безразлично, внутри ли нас находится иони-

зирующая частица или рядом,— эффект абсолютно одинаковый. Это на сто процентов так.

Л. А. Пец. Во всех справочниках записаны четыре механизма воздействия. Первый — облучение от проходящего облака, второй — от *попадания частиц внутрь организма,* так называемых горячих частиц, третий — облучение от земли осевшим радиоактивным материалом (ожоги ног у припятчан обнаружены Робертом Гейлом и А. И. Воробьевым.— *Авт.*), четвертый — передача через продукты питания... А *основное — частицы.*

М. Петрухина. Академик Булдаков выступал после Пеца! Как он мог... Извините, пусть Пец продолжает.

Л. А. Пец. Это ход — когда отвлекают внимание людей на то, что не имеет отношения к делу. Доказывают: белая стена действительно белая, но умалчивают, что она покрыта ядовитой краской.

Михаил Сергеевич Горбачев совершенно справедливо, говоря о положении в Чернобыле и вокруг него, критиковал неоперативность местных властей, которые не решились до приезда комиссии начать эвакуацию.

Но академик Ильин (персонаж фильма.— *Авт.*) пытается сделать хорошую мину при плохой игре. Он пишет в «Советской России»: «Эвакуация была проведена дисциплинированно, в считанные часы». Мы по кинофильму знаем, что прошло 36 часов. Не будь фильма, мы об этом не знали бы. И еще в статье Ильина: «Нужно было знать, как распределялись поля радиактивности, чтобы можно было прогнозировать». Это сделано не было, что сам академик и подтвердил через неделю-две в беседе за «круглым столом» телевидения. Он сказал: «Я ничего говорить не буду, нужно еще недели две поработать, чтобы мы получили впечатление от ситуации». Вот такие несовпадения и выявлены авторами фильма.

Вы можете спросить: почему он так поступает, Ильин? Есть документ, на который я сошлюсь. За два месяца до чернобыльской катастрофы в газете «Правда» (20 февраля) была опубликована его статья — панегирик самому себе или, вернее, ведомству, которое он возглавлял. Атомная энергетика, утверждал Ильин, это такое благо, такая экологичность, такая дисциплинированность, что любым другим отраслям нужно поучиться у ядерщиков, как нужно работать безопасно. Он, наверное, много бы дал сейчас, чтобы эта статья не увидела света. Затем он говорил, что в Советском Союзе уделяется особое внимание здоровью, и для того наблюдение за техникой безопасности ядерной технологии отдано целиком Министерству здравоохранения. Как это было на самом деле в дни чернобыльской катастрофы и после нее, мы знаем из кинофильма.

Авторы. Итак, нам кажется доказанным, что истинные побудительные мотивы ведомственной цензуры — защита монополии, защита клана от гласности — уже начали проявляться, освобождаясь от словесной шелухи. Еще несколько реплик, которые это подтверждают.

Е. И. Игнатенко. Я считаю: да, много было ошибок по разным причинам, в том числе и от некомпетентности, и от разгильдяйства. Но в фильме прозвучали слова о том, что Щербина не организовал эвакуацию. Так вот, первый, кто принял решение об эвакуации Припяти, был Щербина.

Реплика с места. Но принял поздно!

Е. И. Игнатенко. Действия Щербины я считаю очень правильными. Был накоплен транспорт и вывезен народ. Потому что двигаться пешком было нельзя, как мы потом разобрались,— дорогу пересекал выброс более 80 миллирентген. Поэтому обвинять Щербину нельзя. По-моему, он отдал приказ своевременно.

Г. У. Медведев (цитирует доклад зам. министра внутренних дел Украины генерала Г. В. Бердова на упомянутом совещании в Припятском горкоме). «...Сейчас лето, открытые окна вагонов, железная дорога проходит в пятистах метрах от аварийного блока. Надо закрывать движение поездов. (Хочется еще раз похвалить генерала Бердова. Из всех собравшихся он первый правильно оценил обстановку.— *Г. М.*)...

На случай эвакуации населения тысяча сто автобусов подогнаны к Чернобылю и ждут указаний правительственной комиссии.

— Что вы мне все про эвакуацию рассказываете?! — взорвался министр (А. И. Майорец.— *Авт.*) — Паники захотели!..

— Я предлагал эвакуацию еще рано утром,— глухо сказал Брюханов (директор ЧАЭС.— *Авт.*). — Запрашивал Москву, товарища Драча (тогда помощника Б. Е. Щербины.— *Авт.*) Но мне сказали, чтобы до приезда Щербины ничего... не предпринимать. И не допускать паники».

Авторы. За эвакуацию, свидетельствует Г. У. Медведев, высказались начальник гражданской обороны АЭС Соловьев и представитель Минздрава СССР Туровский. Майорец был категорически против эвакуации и прервал совещание. Щербина прибыл в Чернобыль около девяти вечера 26 апреля.

Г. У. Медведев. «Не торопитесь с эвакуацией»,— спокойно, но было видно, что это деланное спокойствие, сказал Щербина. *Ах, как хотелось всем, чтобы не было эвакуации*! Ведь так все хорошо началось в новом министерстве. И коэффициент установленной мощности повысили, и частота в энергосистемах стабилизировалась... И вот на тебе...

Авторы. Автобусы двинулись в Припять и Чернобыль в 13 часов 30 минут 27 апреля, эвакуация началась в 14 часов — спасибо предусмотрительности генерала Бердова. Не подготовься он без всякой санкции сверху заранее, вряд ли и до конца вторых суток после взрыва реактора удалось бы начать транспортную операцию. Вряд ли прошла бы она столь быстро и организованно. Но именно Б. Е. Щербину хвалили и защищали от разоблачений фильма «Порог» Шикалов, Игнатенко и группа экспертов, за Л. А. Ильина — послушного ведомственного ученого — заступались доктор медицины Книжников и его коллеги по экспертизе. И сам Ильин как член группы экспертов.

Свои защищали своих вопреки очевидной преступности (или некомпетентности, или халатности?) действий, приведших к катастрофе и отягчивших ее последствия. И вслед за академиком Булдаковым тасовали цифры и факты, выгораживая энергетиков-атомщиков и коллег здравоохранителей. С трудом выговаривается это последнее слово, ибо, по свидетельству врача и писателя Ю. Щербака («Литературная газета», 5 июля с. г.), «на недавней пресс-конференции в Киеве медики каялись: были-де связаны по рукам и ногам секретностью. Ведь подписку дали о неразглашении данных!» А в результате на три года была задержана эвакуация тяжко пораженных радиацией районов Белоруссии и Брянщины.

Ах, как хотелось всем, повторим мы вслед за Г. У. Медведевым, чтобы не было этой второй эвакуации. Ведь уже начала притупляться острота восприятия чернобыльской трагедии, уже почти удалось ведомственным актом, утвержденным в Совете Министров и согласованным в аппарате ЦК КПСС, заткнуть глотки настырным журналистам, повязать пронырливых киношников. И кто бы без них услышал голоса пожираемых радиацией сегодняшнего и будущего поколений украинцев, белорусов, русских? Так нет же! Подоспел Съезд народных депутатов и все нарушил.

Так уж и все? — мы усомнимся. Нет, тихо сошел со сцены Б. Е. Щербина, растворился в море чиновничества А. И. Майорец, где-то в дебрях многотысячной ведомственной науки затаился бывший председатель Комиссии по радиационной защите академик Л. А. Ильин. Но ведомства живы, активны и сильны корпоративной сплоченностью. Они благополучно прорвались сквозь политически разрозненные очажки депутатского сопротивления на сессии Верховного Совета и вновь заняли командные высоты.

Конечно же, задавали соискателям министерских портфелей неудобные вопросы, да, будущим министрам пришлось попотеть на трибуне, и десятерых отвели. Но посмотрите на итоги голосования в «Аргументах и фактах»,

и явственно проступит: чем меньше знаний у вопрошающих о тайнах ведомства, тем меньше вопросов и больше голосов.

А в результате механизм не пострадал! Он пока, как было сказано на сессии, остался прежним и якобы сам себя постепенно будет изживать. Значит можно ожидать новых ограничений гласности, готовиться к тому, что завтра палец уполномоченного Главлита остановится на строчке свежайшего циркуляра — оттуда, сверху — и будет сказано вам со вздохом сожаленья: «Вот видите — новое постановление... А это место в статье (или в сценарии) мы отправим в группу экспертов». Опять постановление, и что за группа такая? — мы подумаем с отчаянием... Группа?

Кстати, а не назвать ли нам пофамильно героев борьбы с фильмом «Порог»? Чтобы, например, увидев их фамилии в какой-нибудь новой группе, мы могли с полным на то основанием выразить им недоверие.

Дадим-ка мы под занавес слово представителю группы экспертов (он сам так представился) Олегу Анатольевичу Павловскому. Пусть его голос прозвучит слово в слово. Итак...

Вопрос с места. Скажите, пожалуйста, какие ведущие специалисты и ученые участвовали в этом просмотре и составлении заключения?

О. А. Павловский. ...участвовали академики Ильин, Булдаков, зам. директора Института биофизики Гордеев, начальник химвойск Союза Пикалов, начальник штаба химвойск Фунцевич, зав. сектором ЦК по атомной энергетике Корчинский, зав. отделом Совмина Драч (это люди, которые непосредственно были с первых часов в Чернобыле, они появились где-то в 9 часов утра), полковник из Военной цензуры (фамилию забыл) и зам. начальника Главного управления Госагропрома Поваляев; главный инженер, зам. начальника главка Минцветмаша Кулов; зам. министра Верховых и Владимир Васильевич Марин, первый заместитель Щербины по атомной энергетике...

Авторы. Теперь и вам, читатель, должно быть ясно, что у фильма «Порог» при рассмотрении на такой экспертной комиссии не было ни малейшего шанса уцелеть. Если бы не депутатский запрос. Мы не упоминаем здесь имен секретарей Союза кинематографистов, уважаемых писателей, изо всех сил пытавшихся защитить и тогда не сумевших защитить картину. И благодарны секретариату СК за предоставленную редкую возможность раскрыть механизм действия ведомственной цензуры.

Ю. Аликов

В поисках выхода из тупика

Не беритесь решать новые задачи на основе старых подходов, ничего из этого не выйдет.

В. И. Ленин

Тупик и новое кино

Перестройка в неигровом кино мне кажется похожей сегодня на радиацию: все о ней много говорят, хотя она и невидима, и никто толком не знает, чем все это кончится.

В наших спорах-разговорах порой смещаются акценты, слегка сдвигаются понятия — и вот уже кажется, что чуть ли не весь свет умещается в окошке. Кажется, что главная задача перестройки почти выполнена: ведь уже избраны худруки объединений, и у них зарплата, еще шаг — и киностудии разделятся на малые коллективы и фабрики, и каждая такая микростудия получит круглую печать. Предел желаний будет достигнут.

Но что-то плохо крутится колесо кинокруга, и пока мало что меняется в целом и кардинально.

Главная цель перестройки, конечно, в том, чтобы разрушить, свергнуть диктат тех, кто не делает фильмов и не является аудиторией, кто стоит между создателем фильма и зрителем, выдавая себя попеременно то за зрителя, то за творца... Но здесь важно и не перегнуть палку — не допустить такого же диктата тех, кто фильм делает. Приемлема одна лишь диктатура в кинематографе — диктатура зрителей.

Но делаем ли мы что-нибудь, чтобы эта диктатура восторжествовала?

Ведь с нашей суетой по пустякам и спорами не о главном мы все больше становимся похожими, как говорил Михаил Светлов, на паровозы, у которых энергия уходит не на движение, а в свистки. Мы сторонимся главных вопросов творчества, уходим от проблем, связанных с нашим — каждого из нас — личным соответствием требованиям дня, с нашей готовностью или даже пригодностью к перестройке: творческой и психологической. Беда в том, что мы еще очень и очень нежно относимся к своему благополучию в кино, видя в нем лишь одно из средств к существованию — не хуже других. Многие из нас нашли свое место в экологической нише неигрового кино и обосновались там крепко. Мы отвыкли что-то утверждать, не борясь ни с кем, с уважением воспринимать чужие суждения, другие точки зрения... Если мы спорим, то спорим как глухие со слепыми. Если говорим, то слушаем только себя. А ведь у нас не так много интересных идей для новых фильмов... Мы движемся по инерции — вроде бы по тому же пути, что и раньше... Но только вперед ли?

Мы не прочь поговорить о гласности, но предпочитаем не вспоминать о том, что кто-то обещал к такому-то сроку подготовить проект авторского права в кинематографе. И даже утвердить его...

Мы не хотим говорить об агонии научного кино — зачем же так резко формулировать?..

Косноязычие мысли и слова мы выдаем за непосредственность.

Выпендреж — за талант.

Под свободой творчества часто подразумеваем свое право на то, чтобы никто не смел нас критиковать.

И забываем о том, как в семидесятые годы прокат и мы сами сначала сделали непопулярными научно-попу-

лярные фильмы, а потом и документальные.

Сегодня мы, наверное, уже и не найдем в Госкино автора той ловкой операции, благодаря которой тираж наших фильмов стал секретнее, чем количество ракет с атомными боеголовками. А я еще помню время, когда научно-популярные фильмы, в том числе и с маркой «Киевнаучфильма», выпускались тиражом в 500—600 копий,— и это считалось нормальным.

Хорошие же фильмы шли по одной — полторы тысячи копий.

Понятно, что тогда наши фильмы были известны зрителю.

Их обсуждали в троллейбусах, метро, в газетах и журналах — и не только специализированных. И не только отечественных... А сегодня разве их может увидеть зритель, если тираж в 10 и в 20 раз меньше, чем был в шестидесятые и в такие застойные семидесятые годы?

Однако взаимоотношения неигрового фильма и телевидения по-прежнему остаются похожими на взаимоотношения Золушки и богатого дядюшки со скверным характером.

Стоит, истины ради, все-таки сказать: не одно Госкино с его прокатными службами виновато в кризисе научного кинематографа.

Мы сами также приложили немало усилий, чтобы завести его в тупик, неплохо потрудились над тем, чтобы отбить у зрителя охоту смотреть научно-популярные фильмы. И до сих пор не можем обрести себя, найти свою тему, свою интонацию...

Говорят, что чем больше степеней свободы, тем вероятнее появление неординарных замыслов и фильмов. И это действительно так. Необходимость перемен в кино вызвана, в частности, тем, что всем до чертиков надоело ходить в затылок друг другу. Для творческих людей это особенно тяжело. Но чтобы открывшиеся возможности сделать реальностью, чтобы толково распорядиться свободой, нужно определить цели, наметить пути, идя по которым можно достичь чего-то заметного... А то ведь может случиться и такое: когда снимем розовые очки, окажется, что у некоторых из нас бельма на глазах.

В анализе сегодняшнего положения в научно-популярном кино давайте исходить из того, что оно может играть в обществе три роли:

производственно-просветительскую,

культурно-мировоззренческую и

социальную — в прямом смысле этого слова.

Право играть первую из названных ролей — технически просвещать зрителя, рассказывать ему о новинках производства, передовом опыте приветствовалось всегда. Были даже тенденции — они живы и сегодня — свести к технической информации все научное кино.

Признавалась — и сегодня признается (и это правильно) — важность культурно-мировоззренческого аспекта нашей деятельности.

Нельзя сказать, что совсем уж не поощрялась третья — социальная роль нашего кино, особенно если мы пересказывали постановления партии и правительства, то есть действовали «post hoc» — «после того», одновременно понятливо умалчивая о вещах, находящихся в «зонах молчания», и аккуратно обходя «белые пятна» нашей истории.

Сегодня мы стоим перед необходимостью дать импульс движению.

Каким же видится наше кино? Каким темам, каким принципам, направлениям следует отдать предпочтение, какие задачи решать в первую очередь, чтобы наша деятельность активно помогала перестройке, обновлению всего общества?

Новое кино — это новая система эстетического, философского, морально-этического и даже психологического восприятия действительности.

Это возрождение основательно забытых основ нравственности: атмосфера поиска — без боязни получить политический ярлык. Это новый уровень художественности, киноязыка (какое забытое слово!).

Разъединившись с документальным кино организационно, структурно здесь внизу, «на земле», мы должны объединиться, если хотите, «на небесах», то есть духовно, идейно — по задачам творчества, по главным концепциям.

Пусть кто-то из киноведов докопается наконец до корня споров: сколько нужно научно-популярному кино документа и сколько документальному фильму надо науки, научного, социологического, исторического, психологического метода...

Тем самым будет дан импульс движению к новому кино — не научно-популярному в прежнем понимании и не документальному в старом виде, а интегрированному кино.

Исследовательские фильмы — в защиту перестройки

Мы убеждены, что в ближайшие годы нам надо отдать предпочтение в интегрированном неигровом кинематографе исследовательским фильмам высокой социальной значимости, фильмам, которые растолковывали бы, объясняли людям, чем вызвана, зачем и почему нужна стране перестройка. Ибо нельзя не видеть, что многие честные люди относятся к перестройке пассивно, занимают выжидательную позицию. Мы должны исследовать и понять, где корни этой пассивности, где корни страха перед будущим. И почему так необходимы революционные преобразования в нашем обществе...

Активные, личностные фильмы, которые защищают перестройку, учат неприятию того, что мешает ей, учат распознавать тех, кто мешает нашему движению, приводят к пониманию, почему они это делают, почему это им выгодно, фильмы, которые сознательно или интуитивно построены на принципах очищения, гуманистической экспертизы,— такие, созданные документалистами, уже появились... Вспоминаю фильмы свердловчан, которые, на мой взгляд, сегодня стали лидерами в неигровом кино,— «...А прошлое кажется сном...», «Тайное голосование», «Такая долгая зима», «Камо грядеши», «Леший», «Клад», картины ташкентских документалистов — «Потерявши, плачем», «Глумление», «Гражданин», ленты ереванцев — «Театральная площадь», «Конд», «Острова», минчан — «Театр времен перестройки и гласности», ашхабадцев и фрунзенцев — «Прошу не сообщать» и «Конечная остановка», «Аура», фильмы ленинградцев — «Храм», «Прогулка в горы», их более ранние научно-популярные картины — «Раскинулось море широко...», «Компьютерные игры». К ним примыкают, на мой взгляд, и недавние работы молодежи «Киевнаучфильма» — «Памяти павших домов» О. Самолевской и «Усталые города» А. Роднянского.

Написал этот абзац и задумался... Странная закономерность просматривается в перечне фильмов: все они созданы не в столице... И радует, что среди их авторов очень много молодых. А где же наши мэтры?..

Многие авторы этих фильмов размышляют о человеке, о его судьбе. Размышляют (или дают для этого пищу) об обществе, которое мы построили, и о человеке, которого воспитали... Тут старики, отдавшие стране силы, здоровье и, считай, жизнь, которые благодарят искренне, рабски партию и правительство за то, что построены дома для престарелых с туалетом, они счастливы, что есть баня... Здесь матери, которые вынуждены на уборке хлопка давать грудным детям наркотики, чтоб не плакали и своим плачем не отвлекали от уборки урожая... Тут больничные палаты, напоминающие тюремные камеры. И драгоценные металлы, с легкой душой выбрасываемые вместе с отработанными деталями. Как говорит герой фильма «Клад», только на свалках и видно, насколько богата наша страна.

Кажется, неигровое кино рывком переходит из сферы обслуживания власть предержащих в сферу искусства.

Но от первых откликов, поражающих суровостью, важно сейчас, на мой взгляд, перейти к следующему этапу — глубинному осмыслению того, что составляет нашу жизнь. Здесь свое слово должны сказать те самые исследовательские фильмы, которые помогли бы исправить серьезные деформации в обществе, которые формировали бы новые нравственные приоритеты, новое качество сознания.

Писатели остановили попытку поворота северных рек на юг. Это их заслуга. Может быть, благодаря усилиям писателей и кинематографистов будет спасен Арал... Наклевывается, появляется обратная связь кинематографиста с жизнью.

А это пугает власть предержащих. И на местах, и в центре. Не очень, видимо, страшны им те, у кого энергия уходит на свистки, но едва лишь становится заметным, что паровоз тронулся с места, двинулся вперед, у него под колесами — масло...

Мы не скоро и, наверное, не очень легко расстанемся с въевшимся в душу, десятилетиями внедрявшимся с детских лет в наше сознание догматизмом мышления, с желанием заменить законность — «классовым чутьем», со стремлением смотреть на себя и на свои дела не своими собственными глазами, а глазами начальника, и, пуще того, иностранца...

Весь наш предыдущий опыт, все прошедшие годы жизни формировали каждого из нас как человека дисциплинированного по отношению к власти, к начальству; человека конформистского, «как все», человека, которому «от сих до сих разрешено», а остальное — нельзя. Для нас стали аксиоматичными такие понятия, как «большинство всегда право», «спорить с начальством — плевать против ветра». Нас убедили: чем больше проходит лет с начала революции, тем величественнее наши успехи. Выражения «дальнейшее развитие», «дальнейший расцвет», «чувство глубокого удовлетворения» стали для нас такими же обычными, автоматизированными, как «здрасьте».

И вот старые ценности обесценены.

Новых у многих пока еще нет.

Иные в растерянности: что делать?

Можно ждать, пока все утрясется, само образуется. Исследование проблем, раздумья над результатами не могут не привести к своей, собственной точке зрения на те или иные вещи, факты, явления, события... А здесь, мне кажется, как раз и находится исток оригинального взгляда, нестандартной мысли.

Начало перестройки наших взглядов.

Новый этап развития научного кино — «интеллекино»

...Боюсь напутать, но, кажется, где-то на Волге жило давным-давно племя, о котором ученые до сих пор ничего толком не знают, ибо исчезло оно, не оставив после себя ничего — никаких следов, ни потомков, ни памятников культуры...

Сохранилось лишь изустное предание соседей этого народа, легенда, которую они рассказывают, как страшную сказку. Будто был в этом племени обычай не обычай, правило не правило, скорее всего, наверное, приказ вождя (или веление жрецов), и гласил он: если вдруг появится среди людей племени кто-то, кто отличается от других особой красотой, талантом или умом, то надо соплеменникам одеть этого человека в самые роскошные одежды, следует кормить его самой изысканной едой и кланяться ему в ноги, и петь гимны:

«Ты самый красивый из нас, ты самый умный из нас, ты самый-самый талантливый. И жить ты достоин не с нами, с богами...»

И так в течение трех дней...

А на исходе последнего дня все люди племени должны были собраться вместе и проводить того, кто был самым красивым из них, самым умным и талантливым, к священному дубу в ближайшей роще и там, распевая хором: «Ты достоин жить не с нами, с богами», набросить на сук и на его шею веревку...

Люди этого племени были похожи друг на друга, каждый был — как все. И не было среди них ни красивых, ни талантливых, ни просто умных.

Жило это племя довольное собой. И довольное вождем и жрецами.

Вот только исчезло оно почему-то бесследно.

Легенда — она и есть легенда...

...В результате определенных процессов, приведших к укоренению в сознании наших людей, нашего общества очень своеобразной точки зрения на интеллигенцию (тут сыграли свою роль и революция, и эмиграция, и репрессии тридца-

тых, сороковых и пятидесятых, и теоретические воззрения на интеллектуальный труд «межклассовой прослойки» как на непроизводительный труд и т. п.), уровень культуры, образованности, словом — уровень интеллигентности в нашем обществе оказался на катастрофически низкой отметке. Где-то, к сожалению, на уровне развивающейся страны...

На уровне развивающейся страны находится и наша медицина, особенно детская, и технический прогресс, и агрокомплекс...

А на каком уровне — без мифов, конечно, находится «потребление» культуры, литературы и искусства в нашей стране?..

Что же делать?

Наверное, хватит нам уже кичиться анкетной принадлежностью лишь к рабочему классу и колхозному крестьянству. Наверное, наступило время осознать истинную роль интеллигенции в обществе. И нам, кинематографистам, наверное, нужно позаботиться о восстановлении доброго имени интеллигента не как элемента прослойки, которую можно лишь до поры до времени терпеть, а как важнейшего представителя общества. Позаботиться о воспитании интеллигентности с детских лет. Позаботиться о пропаганде духовных ценностей, присущих интеллигенции.

Что же такое интеллигентность?

И как распознать неинтеллигента?..

...Неинтеллигентный человек, то есть человек, знающий мало и ничем, кроме своего личного благополучия, не интересующийся, не может быть не только продуцентом передовых идей, но и активным участником перестройки. Его можно приучить громко произносить стандартные формулы — и даже к месту, и в этом он безусловно достигнет немалых успехов. Но от него трудно ожидать сочувствия бедам и несчастьям народа, от него невозможно ждать жертв ради торжества правды и справедливости, ждать действий в защиту высоких нравственных ценностей...

Интеллигентному человеку нельзя не знать, что такое ДНК и кто такой Рублев, нельзя не знать, что происходит не только с далекой Ладогой, но и близким Днепром и кто такие Прохоров и Басов, нельзя не знать отечественной истории и что такое Большой взрыв, нельзя не знать Библии, древнегреческих мифов и что такое радиация, нельзя не знать, что такое гомосфера и гибридома и почему древнерусская живопись не похожа на живопись социалистического реализма, нельзя не знать, сколько есть славянских народов и как раньше называли генетику и кибернетику, кто такой Зубр и кто — Худенко, нельзя не знать трагедий сталинского времени и что такое полный хозяйственный расчет, нельзя не знать, на каком месте в мире его народ по уровню жизни... Многое нельзя не знать интеллигентному человеку.

...Однако одно лишь знание не делает человека образованным, то есть интеллигентом. Мало быть эрудитом, надо обладать способностью мыслить, думать, надо иметь еще и нравственное чувство.

Интеллигентного человека всегда можно узнать по отношению к другим людям — дружелюбному, терпимому, сочувственному.

Он всегда ставит духовные искания выше материальных потребностей.

Его можно узнать по умению разделить чужую боль, по умению слушать и единомышленника, и оппонента. По умению спорить, не стремясь побольнее «укусить», по умению соглашаться без подобострастия. По умению быть великодушным и справедливым, по открытости для всего нового. По бесстрашию, самоиронии, остроумию...

Короче говоря, интеллигентность — это высокий уровень знаний, высокий уровень культуры и нравственности.

Дмитрий Сергеевич Лихачев — вот пример настоящего интеллигента.

«Интеллекино», которое надлежит создавать в первую очередь научному кинематографу, должно дать не только знание, помогающее человеку ориентироваться в современных и вечных ценностях, этот кинематограф, пронизанный идеями нравственности, может дать образцы многомерного мышления и мировоззренческие опоры, отвратить его от штампов и шаблонов, побуждать человека напряженно думать.

Мы хотим, вслед за Р. Тагором, «привить вкус к наслаждению от процесса размышления». Хотим помочь зрителю найти себя в мире духовных богатств, который, может быть, иной раз и перепутает пару дат или имен, но никогда не позволит себе «перепутать» морально-нравственные ценности.

Заботу о создании таких фильмов, заботу о подъеме уровня интеллигентности нашего зрителя надо рассматривать как заботу об увеличении интеллектуального и нравственного потенциалов страны. А без этого, как вы понимаете, ни перестройка, ни очищение невозможны.

Очищение

Человек обязательно должен чувствовать себя листом огромного дерева, чувствовать веточку, на которой растет, знать ветвь, на которой та веточка держится. Чувствовать и знать свою крону и ствол. И уходящие вглубь корни...

Сегодня, как никогда прежде, очень остро ощущается потребность разобраться в прошлом, в нашей тысячелетней истории, в которой до недавнего времени мы любили один лишь XX век, а в нем — только последние семьдесят лет, а в них всю историю сводили к двум датам — к 1917 и 1945 годам.

Вообще-то трудно определить, где кончается история и начинается современность. Вчерашнее порой может уже сегодня оказаться фактом далекого-далекого прошлого. А иное событие полувековой давности кажется таким современным и таким злободневным...

Все-таки, наверное, история начинается там и тогда, где и когда начинаются причины нынешнего состояния вещей, причины, которые сделали мир и нас такими, какие мы есть...

Путешествия в запретные зоны сулят нам немало самых настоящих открытий. Ведь «белые пятна» истории и современности — это не обязательно пустота, чаще это — пласт белоснежной краски, нанесенный поверх чего-то. Стоит поскрести ее немного — и под жирным слоем белил открываются черные миры...

...Когда случилась беда наша — Чернобыль, мне казалось, что эта трагедия, эта опасность принесет нам кроме радиации очищение.

Я думал, что большое несчастье сделает нас благороднее, правдивее, возвышеннее, что ли. Сделает нас более близкими, более чуткими по отношению друг к другу, каждого — к каждому.

Почему я так думал? Почему многие так думали? Почему этого ждали?..

Может быть, потому что тогда все сразу увидели вдруг, как драпают первыми начальники со своими семьями, как врут — вдохновенно, беззаветно, напропалую — наши «отцы», которым поручена охрана нашего с вами здоровья, как осыпается позолота лжи, обнажая черную правду — и вовсе не об уровне радиации.

Но очищения не произошло. Что-то высокое коснулось нас крылом и улетело, гонимое суетой, эгоизмом и равнодушием, гонимое желанием все забыть, поскорее забыть.

Новое кино как гуманистическая экспертиза

Что это значит — гуманистическая экспертиза?

Это значит, что без проверки с точки зрения невредоносности сейчас и в будущем для человека, его здоровья — физического и нравственного — не может оставаться ни одно открытие, ни одно изобретение, ни одна техническая идея, ни одно крупное начинание хозяйственников, ни один изгиб нашей истории, что бы там ни говорили нам министры, председатели, академики и изобретатели, какие бы выгоды в рублях и тоннах, какие бы золотые горы и кисельные берега ни сулили они.

Гуманистическая экспертиза ставит в качестве цели и высшего критерия деятельности человечества на Земле самого человека: защиту его как живого, разумного существа.

Гуманистическую экспертизу мы рассматриваем как форму гласности, как

новый вид гражданской, патриотической, социальной деятельности кинематографистов, которая может если не устранить, то уменьшить опасность бюрократизма, монополизма и технократизма и обеспечить примат коллективного решения общества над решениями отдельных лиц или групп, какой бы властью они ни обладали.

Для того чтобы делать такие фильмы, необходимо, как минимум, одно условие — надо, чтобы наши фильмы видели.

Новое кино — для зрителя

Некоторые кинематографисты, с одной стороны, сами боятся и других запугивают жупелом коммерциализации кино, подразумевая, как само собой разумеющееся, что кино, которое с удовольствием будет смотреть наш зритель, может делать чуть ли не каждый, как говорится, дурак. А с другой стороны, тут есть снобистский подтекст — мол, зритель-то наш такой темный, что ни за что не отличит поделку от искусства.

Мне кажется, нам меньше всего угрожает лавина фильмов, на которые можно попасть, преодолевая кордоны конной милиции с удостоверением «Отличник кинематографии СССР».

Нам гораздо чаще и больше угрожает изобилие фильмов, которые интересны лишь нам самим, их создателям. Чтобы избежать этого, надо, чтобы селекцию фильмов проводил зритель. А поэтому важно учиться работать на коммерческий неигровой, то есть проблемно-исследовательский, научно-художественный, научно-публицистический и документальный фильм, который окупался бы, приносил прибыль, фильм, который мог бы на равных (разумеется, при прочих примерно равных условиях — и по количеству копий, и по стоимости билетов) конкурировать с игровыми картинами в существующей системе проката.

В прежние годы наше начальство сделало все возможное, чтобы отлучить нас, создателей научно-популярных и документальных фильмов, от зрителей. И зрителей от нас.

Сегодня положение не лучше.

А если кто-то по наивности примет за чистую монету призывы зарабатывать валюту и то, чего нет в стране, покупать за рубежом, то он тут же жестоко разочаруется, подвергшись самому настоящему ограблению со стороны Минфина. Того самого Минфина, который попытался задушить индивидуальную трудовую деятельность «нетрудовыми доходами», смять кооперативы сумасшедшими налогами и разорительными распродажами коллективно нажитого имущества, а теперь правом забирать у кинематографистов, если те вдруг что-то заработают за рубежом, до 90 процентов заработанного. Зачем? Затем, вероятно, чтобы не дать возможности кино поправить свои дела, чтобы не допустить модернизации оборудования, чтобы не допустить исчезновения дефицита пленки...

Кто объяснит, с точки зрения здравого смысла, почему переходящему на хозрасчет кинематографу от заработанных им валютных средств оставляют 10 процентов и почему телевидению, работающему на государственной дотации, остается все 100 процентов? Кто объяснит этот парадокс, если всему миру известно, что «там» фирмам, занимающимся модернизацией оборудования, предоставляются всяческие льготы?

Вот уже стало известно — для «Мосфильма» в этом плане сделано исключение. Значит, можно?..

Я верю в успех интеллекино — нового, исследовательского кино, верю в природу человека, как существа в высшей степени любопытного,— ведь неодолима страсть человеческая знать все, хоть это и невозможно, неистребимо желание понять, что, как и почему делается, что, где происходит, стремление побывать везде, где только можно...

Видимо, главная перестройка — не столько в структурных изменениях, в разговорах, перестановках мебели и смене вывесок, сколько в самих себе.

В переделке самих себя. В нашем творчестве. В самом искусстве.

Анкета «ИК»

Три года спустя

Л. Лемешева, кинокритик

Оговорюсь, что судить буду только о кинематографической ситуации на Украине, так как знаю ее лучше.

1. Что касается чисто организационных преобразований, то, честно говоря, прок от них вижу пока единственный: критика старых структур и обсуждение новых, перетасовка людей и названий, споры с несогласными и обиженными, нетерпеливая критика уже новых структур, «новой мафии» и т. д.— весь этот увлекательный процесс стал содержанием жизни для многих, заполнил душевный вакуум и создал видимость участия в исторических переменах. Что ж, и на том спасибо — у большинства из нас общественные мышцы растренировались даже на таком репетиловском уровне.

Из реальных дел заслуживает несомненного уважения участие Союза кинематографистов Украины в ряде общественных акций, потребовавших даже сегодня гражданского мужества и, главное, настойчивости, последовательности (учреждение на Украине общества «Мемориал», борьба за увековечивание памяти жертв сталинских массовых расстрелов в Быковне под Киевом, борьба за восстановление «Стены Памяти» А. Рыбачук и В. Мельниченко); создание на киностудии имени А. Довженко экспериментального молодежно-творческого объединения «Дебют» (в его первых шагах союз принял большое участие); а также героические усилия новой дирекции предметно улучшить производственно-бытовую ситуацию на студии. Радует новое качество кинокритики и ее новая репутация у режиссеров. Вадим Скуратовский, Леонид Череватенко, Вадим Михалев, Сергей Тримбач, Оксана Мусиенко, Александр Рудковский, Зинаида Фурманова пишут давно, но только теперь их творчество по-настоящему востребовано, стало реальностью живого кинопроцесса.

2. Стратегическая в сегодняшнем украинском искусстве установка на возрождение национальной культурной традиции, безусловно, и перспективна, и плодотворна, но, к сожалению, ни одного по-настоящему яркого художественного кинособытия эта установка пока не породила. Видно, на все нужен свой срок: одного форсированного искусственного дыхания после длительной потери национального самосознания недостаточно — должно восстановиться естественное дыхание. Пока же появляются более или менее удачные повторы того, что было счастливым открытием 60-х годов,— от «Соломенных колоколов» корифея поэтической школы Юрия Ильенко до короткометражки «Гибель богов» дебютанта Андрея Дончика.

Вторая тенденция, актуальная для украинского кинематографа (она не противоречит первой, скорее, должна помешать ей принять музейно-реставрационный характер),— приблизиться к социально-бытовой и психологической достоверности на экране, когда речь идет о конкретном человеке, живущем в конкретном времени и месте. Простейшая вроде бы задача, да? — но именно она дается с трудом. Мы разучились видеть вещи такими, какие они есть на самом деле, мы привыкли притворяться, не доверять ни собственному зрению, ни собственным чувствам. И как наказание за фальшь, за это бездарное актерство в жизни — страшно сказать — у нас практически перевелись актеры, умеющие жить естественно на

Окончание. Начало см. в № 5, 7, 9, 10.

экране, перевелись операторы, способные отличить живой кадр от мертворожденного.

Отрадное событие как раз в этом роде — две картины, снятые на киностудии имени А. Довженко в объединении Р. Балаяна: «Бич божий» Олега Фиалко и особенно «Смиренное кладбище» Александра Итыгилова (предсказываю ему настоящий успех). Если в первом фильме сделана попытка проследить механизм, с помощью которого уже в детстве укрощают дух личной свободы и превращают человека в лукавого раба, то второй фильм добивается единственного: вызвать у нас эмоциональный шок. Сколько можно, да? А пока отвращение к себе и стыд за себя не достанет самую ослепшую и оглохшую душу... Не разумом, не логикой достигается это, а жестоким потрясением чувств.

3. Увы, возникновение новых мировоззренческих, идейных и художественных концепций в более или менее цельном виде пока не зафиксировала. По-прежнему остается актуальной предсмертная дневниковая запись Александра Довженко: «...отсутствие собственного, совершенно индивидуального и неповторимого мышления и создает, по сути, печальную картину неинтеллигентности наших фильмов».

Но наметился и тут кое-какой прогресс. Еще совсем недавно проблематика, которой спокон веку занималось развитое сознание, извечные вопросы бытия настолько, казалось, перестали быть реальным содержанием нашей жизни, что если критик находил их отголоски у художника, живущего под боком, это вызывало ироническое недоумение: «Как, ты еще всерьез веришь в эти возвышенные игры?» Создавалось впечатление, что, кроме забот о гонорарах, о съемках за границей, званиях и премиях, художников больше ничего не волнует. То есть они стали бытовыми людьми — с престижной профессией N — и не более (в лучшем случае с интересом к чисто социальным проблемам). Знаю твердо, для двух-трех чудом уцелевших личностей и тогда все было не так, но сейчас мы все как бы перестаем стыдиться и подозревать себя в социальной неполноценности, ежели задаемся проклятыми вопросами или, не приведи бог, снова ищем истину. Цена внутреннего духовного мира явно повысилась в общественном сознании. Мы даже возвращаем себе постепенно утраченный было вкус к отвлеченным спорам.

Но это традиционное отечественное достоинство как никогда грозит перейти в отечественную слабость, ибо никогда еще, похоже, не было такой путаницы в наших головах, как сейчас. «Любой мозг известной высоты служил перекрестком для всех видов мнений; что ни мыслитель, то всемирная выставка идей!» — писал Поль Валери о Европе начала века. О большинстве из нас, сегодняшних, можно сказать злее: что ни мыслитель, то всемирная выставка невежества, а точнее, «полувежества», то есть полузнания. И эту гремучую смесь из старых забытых понятий, недавних, еще не забытых мифов и новых, плохо усвоенных идей — весь этот интеллектуальный суржик мы торопливо и напористо обрушиваем друг на друга. Причем характерно как раз не столько настаивание на своей позитивной творческой программе, сколько нервное, воспаленно-самолюбивое отрицание чужого опыта или чужой позиции. И вторая особенность: безумная наша прозорливость по части ближнего, готовность искать внеэстетическую, узкокорыстную или официозно-идеологическую подоплеку там, где речь идет о чьих-то личных вкусах и взглядах, возможно, ошибочных. Вот эта-то охранительно-подозрительно-рабская привычка в сочетании с низкой культурой мышления и досталась нам в наследие, то есть «догмы сталинизма и застоя», увы, застряли прежде всего в наших собственных головах, воспроизводятся в наших условных рефлексах. Сужу хотя бы по опыту работы с молодыми дарованиями в сценарной-редакционной коллегии «Дебюта».

Что ж, через этот этап умственного беспорядка, усилившегося «родимого хаоса» нам предстоит терпеливо пройти как на уровне обыденного сознания, так

и на уровне художественного. Что касается первого, то свой взгляд на его состояние предложил молодой автор Сергей Шевченко в интересном по замыслу сценарии «Суржик». А другой молодой автор, поэт и режиссер Станислав Чернилевский, — единственный, кто рискнул обратиться к широкой аудитории с программным «внутренним словом», где изложил свою концепцию сегодняшнего состояния культуры: «Искусственно расчлененный организм настоящей культуры нуждается сегодня как в «мертвой», так и в «живой» воде. Время, которое мы сейчас переживаем, можно условно назвать временем «мертвой» воды, то есть временем обретения целостности феномена культуры в нашем сознании. Целостности, раньше утраченной и разрушенной и пока еще не возобновившей способности к новой жизни».

Киев

Андрей Плахов, кинокритик

I. Происходящие преобразования знаменательны для меня в той мере, в какой они расширяют свободу действий художнику — творцу духовных ценностей. Но те же самые преобразования обнаруживают коварную двойственность этой свободы, носящей пока внешний, скорее экспериментальный характер. Чиновники сейчас стали ласковы и либеральны; в глазах же художников не угасают искры ожесточения и нетерпимости. Раньше то был трагический удел стоиков и оппозиционеров, теперь в творческой среде разыгрываются повседневные драмы, в которых мессианство и прагматизм удачно дополняют друг друга. Похоже, кинематограф балансирует между служением богам искусства и соблазнами конвертируемого рубля.

Иначе и не могло случиться. Наивно полагать, будто отодвинется стена страха и сопротивления — и миру предстанут гармонические, последовательные личности. Напротив, внутренние дисгармонии, на которых всегда зиждется процесс творчества, ныне вышли из подсознания наружу. Отстаивать внутреннюю свободу стало труднее. Сужу в том числе и по себе. Условия тотальной гласности и публичности (при отсутствии культуры демократии и взаимоуважения) меня лично мало стимулируют к творчеству.

2. Перестроечные мотивы лежат на поверхности и для искусства представляют лишь сиюминутный интерес. Куда важнее понять глубинные сдвиги в моральных императивах. Столько спорили о «Маленькой Вере». А ведь суть дела в том, что выстраданные идеалы и жертвы миллионов выродились в конечном итоге в фарс, в «маленькую веру», что «все обойдется и будет, как у людей». Молодые, которых любят обвинять в аморализме, просто-напросто стоят перед крахом прежней системы жизненных ценностей, которую они презирают. Но им не на что опереться, кроме как на эгоистический порыв чувственной энергии и обострившийся инстинкт первоначального накопления. Порочный круг? А может быть, неизбежный виток, на котором реабилитируются задавленные требования человеческой природы?

В аналогичной ситуации находится и молодой кинематограф. Стартуя на кладбище мифов, он может противопоставить им лишь витальность и природную хватку. Отсюда и тревога, но и надежда тоже.

3. Надежда еще не концепция. Как не концепция для искусства — доразрушение низвергнутых мифов. Конечно, это необходимо для революции массового сознания. Не случайно ведь апологеты популярных жанров (С. Говорухин, П. Тодоровский, К. Шахназаров) обращаются теперь не к лирическим или детективным источникам, а к острому социальному материалу. Навстречу им с другой стороны тоннеля движутся С. Соловьев и А. Кайдановский, словно опровергая самодостаточность интеллектуальных рефлексий.

Догмы сталинизма и застоя присутствуют чаще всего в скрытом виде, иногда притворяясь антидогмами, но в любом случае мешая обрести ту степень внутренней независимости, которая делает художника Художником. Во все времена, даже самые хорошие.

Елена Стишова

Пейзаж после...

Кто бы мог подумать, что мы сломаемся так быстро. Почему то, что еще вчера было откровением, смелостью, поступком, наконец, сегодня резко упало в цене? Даже стало раздражать? Почему притяжение перестроечного экрана к физиологии общества и личности дало крен в патологию, в садомазохизм?

Таким оказался эффект запретного плода в действии. Экран завалил нас этими самыми плодами. У зрителей началась изжога, захотелось другой пищи, но на кинорынке ничего другого нет. Сбор запретного плода продолжается, хотя признаки инфляции налицо.

Типичная для нашей жизни история. Ходовой сюжет. Можно было бы поострить насчет того, как достают нас в процессе перестройки рутинные социальнопсихологические стереотипы. И припомнить классический анекдот: если уж бороться за мир, то так, чтобы камня на камне не осталось.

Однако скрытая часть айсберга всегда больше и опасней видимой. И тут уж не до смеха. Я имею в виду состояние современного художественного мышления, явленное сложившейся уже минус-поэтикой. Здесь — беда. Не дается этому мышлению духовная реальность. Заворожено оно свалкой и помойкой. Да художники нынешнего призыва, похоже, и не стремятся к вечным ценностям. Философ и социолог Юрий Давыдов, выступая на страницах «ИК», назвал подобное состояние «богооставленностью». Происхождение этого феномена тоже очевидно — такую цену платим мы за десятки лет идолопоклонства, за попрание нравственных абсолютов, за апологию классовой морали.

Бездна обнаружилась во всей глубине вслед за тем, как приоритет вечных ценностей над всеми прочими был провозглашен официально. При свете дня стало ясно: наше общество не знает понятия нравственного абсолюта. Коллективное подсознание не обладает установкой на вечные ценности.

Кто виноват, что общество оказалось над бездной,— с этим вопросом мы уже несколько лет разбираемся, и наш энтузиазм не ослабевает. Но с вопросом «что делать?» много хуже, если не сказать — совсем плохо. Не созрело ли время для прихода мессии, который укажет нам духовный путь? Другого выхода, кроме как мистический, из нашей ситуации я не вижу. Не в том смысле, что, мол, «смиряй себя молитвой и постом». Сегодняшние секптики и маловеры осмеют и подобный совет, и самого Спасителя, явись он нам. Осмеял же первый советский парламент академика Андрея Сахарова, совесть нашу,— на виду у всего мира, сидевшего у телевизоров. И что же? Мир не перевернулся. Живем дальше. А кто станет слушать мудреные речи Спасителя? Если он намерен войти в контакт с нашей цивилизацией, пусть для начала овладеет новоречью, языком современной улицы, где норма — не литературный язык, а лагерный жаргон.

На новоречь ориентирована и современная проза, и, конечно же, современный кинематограф — не только тексты диалогов, но и пластический язык. Вся образная структура, ощущение пространства носят следы деструкции, дисгармонии, выключенности из духовного потока. Достаточно сравнить пространство фильмов Тарковского и той же «Маленькой Веры», ставшей чем-то вроде катехизиса современной кинопоэтики.

Ладно, и это можно понять и объяснить, если относиться к кинематографу, к искусству вообще как к способу экранирования общественных настроений; если видеть в художнике не автора-демиурга, а всего лишь канал, коммуникацию, посредством которой общественные импульсы обретают внешнее выражение. Страшновато другое — многие режиссеры кино и не претендуют на то, чтобы выразить собственную творческую волю, сказать свое слово о мире. Это не кризис — это катастрофа. Выйти из нее можно только через самоанализ, исповедь, самокритику. И, конечно же, через критику.

Но кинокритика болеет теми же болезнями, что и кинематограф. Так же не ставит себе духовной задачи. Так же не осознает своей миссии. И если возможен художник, который не является философом собственного творчества и не дает себе труда осмысления — а такой тип художника сегодня преобладает, что, на мой взгляд, напрямую связано с низкой культурой людей искусства,— то уж критик вне культуры просто нонсенс, абсурд, не так ли? И тем не менее...

Сегодня, когда каждый может позволить себе роскошь быть самим собой, как бы не оказаться ненароком в платье голого короля. Но вот удача — разрешили плюрализм! Забавно: примерим новый «прикид». Валяй что бог на душу положит, а если редактор заартачится — он ханжа и скрытый пособник застоя. И такой пошел плюрализм без берегов, без внутреннего закона, какой всякий автор обязан над собой иметь,— хоть святых выноси!

Одолевает всех пафос разрешенной смелости. Раз можно ругать «неприкасаемых» — отчего ж не обругать ради красного словца. Уж как радостно пнуть походя того, кто сдачи не даст. Ну, а коли речь зашла о персонах нон грата, то как отказать себе в удовольствии поглумиться над ними. Тот же Брежнев. Или Чурбанов. Или Щелоков. Масса публикаций, фотографий в том числе. Авторы ну просто захлебываются снижающими подробностями. И добро бы речь шла о юридически доказанных нарушениях законности, хотя на мой вкус и здесь авторов лишь украшает строгость стиля. Но живописались отнюдь не только факты, установленные следствием,— то был полет вольной фантазии журналистов, угодливый — по отношению к читателю — комментарий, нацеленный на скабрезности и, конечно же, не озабоченный сохранением личного достоинства своих персонажей, живых и мертвых. Нет нужды, что в том же самом издании, возможно, в том же самом номере идет пылкая статья в защиту именно личного достоинства. Оказывается, оно имеется и у подсудимого, и даже у преступника. Теоретически, по крайней мере.

Но таково уж наше правовое сознание — понятия о суверенном мире личности нет в его составе. Сдается мне, оно таким и пребудет в обозримом будущем, если и критика будет видеть главную свою доблесть в публичном мордобое, порой переходящем в самосуд. Мне не близок Сергей Бондарчук, но я готова защищать его от тех критиков, которые его именем детей пугают. Как в свое время пугали космополитами и врачами-убийцами.

Академик Дмитрий Лихачев отказался назвать имена своих палачей, заботясь о душевном самочувствии их потомков. А нам ничего не стоит подсунуть микрофон внуку Брежнева. Что думает внук про дедушку? — пусть поделится с гражданами. Ох, страшусь я своеволия обличителей, не знающих нравственного закона над собой.

Свобода без такого закона — это вседозволенность, а значит, разрушение. Распад. Меж тем маргинальная критика, не помнящая своего культурного родства, свободная от традиций, от боязни согрешить против истины, расцветает. Ибо ей ничего не стоит хоть кого, хоть самого папу римского вытащить за ушко да на солнышко. А скандальная «выясняловка» всегда угодна толпе.

Режиссер Станислав Говорухин, при блистательном отсутствии оппонентов ставший фундаментальным представителем этой критики, темпераментно защищает зрителя, то есть народ, от непонятного и чуждого ему, народу, элитарного кино. Разоблачает происки элитар-

ных критиков, третирующих любимое народом жанровое кино.

Между тем элитарного кино у нас нет. К сожалению. Как нет и элитарной критики. И все про это знают. Два-три короткометражных дебюта, несколько фильмов Сокурова с Кайдановским да несколько статей Михаила Ямпольского — вот истинные масштабы «опасности». В таком контексте под ярлык элитарного попадает всякий серьезный фильм, не исповедующий ценностей маскульта. Иными словами, все, что не есть кассовое кино,— от лукавого! Опасная логика.

Подобную ситуацию в литературном мире представить себе невозможно — чтобы писатель имярек, высказавшийся по коренным вопросам литературного процесса, не получил ответа. У нас — сплошь да рядом. На таких виражах и обнаруживается истинная степень отчуждения кинокритики от своего предмета — от судеб киноискусства. Так что же — прав или не прав Сергей Соловьев, когда отказывает нам, кинокритикам, в авторитете — на основании «отсутствия личности»?

Говорить по сути охотников мало, зато в популистском кураже некоторые коллеги легко переходят на личности, легко обличают, мажут чужие ворота дегтем — надежный способ быть прочитанным. Ну, ладно, порезвились, всех заклеймили. Никто не забыт. А дальше-то что? Чем жить будем? Дискуссия в «Советском экране» о критике обнаружила потрясающий факт: оказывается, проблем никаких. И скатилась на выяснение отношений по бессмертному методу «сам дурак». Про элитарное кино, однако, ни слова.

Впрочем, за него можно не беспокоиться — то, которое есть, помрет своей смертью в процессе перехода на хозрасчет и самоокупаемость. И никто не заплачет.

Адептов элитарности выведут за штат и больше не введут. Только одно неясно — как быть с международными кинофестивалями? Туда ведь обычно приглашают *искусство* кино, а не дурного вкуса кич. А с другой стороны — зачем нам эти международные, эти заграничные соблазны? Суета сует и к тому же социальная несправедливость: одни — из-за границы не вылезают, другие — никак туда не прорвутся. Поровну делить — все равно не получится. Не лучше ли вернуться к тому, с чего начинали, — уравняться в нищете и бесправии по опробованной уже модели?

З. Абдуллаева

Бронепоезд 66-89

На III Всесоюзном кинорынке «Наш бронепоезд» стал фаворитом прокатчиков. Картина вышла на первое место и получила высший тираж — восемьсот копий. Первые отзывы в прессе («Московские новости», «Советская культура») дали повод прогнозировать большой общественный резонанс.

Интерес к фильму, задевающему, видимо, один из самых острых вопросов как для общества в целом, так и для отдельной личности, не исключает, однако, разных, порой полярных оценок критики. Мы публикуем две статьи, представляющие крайние точки в спектре мнений о фильме, сложившихся на сегодняшний день. После выхода картины на широкий экран журнал готов продолжить дискуссию и предоставить свои страницы для новых неожиданных суждений, прежде всего читательских. Ждем ваших писем.

> Почему Наполеон нуждался в Давиде и Гро, а Сталин — в Ефанове и Александре Герасимове? Каким образом процесс политический перешел в процесс эстетический?
>
> *Из «Разговоров за чашкой чая» в журнале «Искусство»*

Известно, что наше искусство (как, впрочем, и наша жизнь) питаются энергией сопротивления. Социальным, нравственным — личностным — противостоянием давлению извне. Как только эта энергия ослабевает, как только исчезают животворные токи, неизбежно обнажаются невосполнимые потери. А следовательно, усложняются художественные задачи. То, что в иные времена, казалось и было на самом деле прорывом в невозможное, официально недопустимым, в другую эпоху требует решительной коррекции, нового углубленного — бесстрашного — взгляда.

Некогда задушенный государством сценарий, ставший сегодня основой вполне официального и уже признанного фильма,— частный случай этой, пока что никем не отмененной, закономерности.

Сценарий Е. Григорьева «Отцы-66», написанный и закрытый более двадцати лет назад,— это история капитана Кузнецова, израненного в сражениях Великой Отечественной, отменного труженика, примерного семьянина и... убийцы, лагерного охранника. В начале фильма он отстаивает свое незыблемое право на героическую биографию («С семнадцати лет воевал. Четыре раза ранен. Семь наград. Европу освободил. Родину защитил»). Прозрев к финалу, Кузнецов искупает самоубийством чужую кровь, пролитую им в лагере.

В 1988 году М. Пташук снимает фильм-госзаказ «Наш бронепоезд». Героя давнего сценария Григорьева современная киноверсия не изменила: простодушный сын времени, честный исполнитель приказов, среди благополучной, хотя и трудной, жизни однажды осознавший себя невольным палачом, лагерной сволочью.

«Наш бронепоезд»
Сценарий Е. Григорьева. Постановка М. Пташука. Оператор Ю. Елхов. Художник В. Дементьев. Музыкальное оформление А. Сигалова. Звукооператор В. Морс. «Беларусьфильм», 1988.

Но прежде — завязка. Она же кульминация конфликта. Впрочем, еще раньше, в экспозиции фильма, перечислены даты: 1929, 1933, 1937... Годы, когда формировался Кузнецов — от великого перелома до большого террора. Прозрел тоже в переломный, хотя, казалось бы, не такой крутой период. Если не считать, что до советских танков на пражских улицах оставалось всего два года.

но открылись глаза на непростую историю СССР, одним из соучастников которой стал его отец. Авторы настаивают: возмездие — и хорошо бы в обозримом будущем — неизбежно. Хотя после кровоточащих свидетельств-воспоминаний последних лет — про лагерных охранников, в частности, которые, судя по всему, не испытывают потребности ни в покаянии, ни уж, тем более, в самонаказании,— сюжетная схема фильма вос-

«Наш бронепоезд». Кузнецов — В. Гостюхин

Средь полей и перелесков катит новенький «Москвич», везет первого мая трудовую семью на заслуженный отдых, где и происходит «случайная» встреча нашего героя (В. Гостюхин) с бывшим зэком, которого Кузнецов охранял. «Познакомились». Ничто не забыто. Напомнил тот человек своему давнему охраннику, что стрелял он памятным мартовским днем 53-го по безоружным. Обвинил — и из картины за дальнейшей ненадобностью исчез. Опешил капитан, втянул голову в широкие плечи и сел за баранку.

Что делать?

Бросился искать защиты у бывших лагерных «соратников», попутно ссорясь с товарищами по заводской бригаде, с женой, хорошей и терпеливой, с сыном, у которого тут же, в 66-м, мгновенно принимается в большой степени как условность. Как авторское допущение о жизни, «какой она должна быть».

А такие смысловые подстановки не могут не повлечь за собой и эстетическую фальшь.

Она возникает из сугубой функциональности картины, однозначной подчиненности — нацеленности — любой ее микроклеточки основной идее: во что бы то ни стало довести главного героя до признания своей вины. Не оттого ли каждый из персонажей фильма, обнаружив свою позицию, исполнив, так сказать, сюжетный долг по отношению к впавшему в сомнение капитану, с экрана удаляется. Череда самостоятельных, построенных на крупных планах «живых картин» сжимает, как цепь ошейника, горло Кузнецова, растравляет его дев-

ственную душу, агрессивную память. Все персонажи, как один,— от парторга, лицемерно соблюдающего новые заветы XX съезда, до партийца сталинского образца — Ивана Саввича, бывшего начальника лагеря, благополучно затаившегося на своем огороде, твердо и непреклонно кромсают веру главного героя.

Отвечая некой сущностной массовой потребности в компромиссной достоверности, «Наш бронепоезд» выполняет хрестоматийный для социскусства договор о непременном разведении героев на положительных и отрицательных. Причем отрицательные должны, конечно, сыграть положительную роль в достижении финальной публичной расплаты главного героя, бросающегося в пролет лестницы. К тому же в символический день, в день Победы. Двойной победы главного героя: над фашистами и над самим собой.

Режиссер А. Герман искал на роль Лапшина не знакомого зрителям артиста. Это был художественный принцип. Знаменитые артисты в «Бронепоезде» — тоже принцип. Ведь их лица уже впечатались в общественное сознание, обросли штампами восприятия и таким образом совпали с нашими устоявшимися представлениями о желаемой и достоверной реальности. Наши звезды буквально упиваются предложенными ролями, орнаментируют их массой красок, красочек, приспособлений. Мы наблюдаем смачно-клишированные маски наподобие оттисков в «богато» иллюстрированных глянцевых календарях.

Не пропустишь, не проглядишь мастерства М. Ульянова. Как он гасит один глаз, щурит другой, как чмокает, скалится, лукавит, как взрывается его герой — прощелыга и выкормыш режима, переживающий в 66-м не по размаху стенькоразинской натуре времена.

И как жмет, чуть ли не на грани апоплексического удара, А. Петренко, играющий лагерного соратника Кузнецова. Каменная громада, статуя Командора с тяжелой поступью, в высоченных сапогах, с лицом убийцы и проповедника, соглядатая и труса. И еще один соратник — журналист-международник, вещающий на Африку, где и «вещания-то нет». Как увлеченно живописует А. Филиппенко советского гедониста-карьериста, жалкого и циничного.

Кто эти герои? Мертвые души? Ноздревы-Собакевичи наших дней, вправляющие мозги, открывающие глаза бедному капитану Кузнецову? Не-а. Господа Артисты. А под обстрелом их бенефисных монологов мужает народный герой Гостюхина. Победитель с недюжинной силой характера. Хорошо играет. Честно работает. Откровения — нет. А почему, собственно, непременно должно быть откровение?

Перед нами — лишенное авторской (в первую очередь, режиссерской) дистанции повествование, в котором приметы времени столь же уместны, сколь и необязательны. Ибо оно внеисторично. Да и не в приметах дело. Не в том, что в кабинете парторга висят фотографии тогдашнего Политбюро, не в толпе на улице Качалова, одетой в «болоньи», не в сервантах, не в магнитофонах с большими катушками, не в дикторском тексте по радио, рапортующем об избрании Брежнева в депутаты. А в том, видимо, чтобы в антураже 60-х исследовать глубинные причины автоматического существования рядового участника всех демонстраций, проходящего мимо трибун Мавзолея с открытым, счастливым лицом и завороженного чувством исполненного долга перед отечеством.

Режиссер в 1988-м решительно и безоглядно следует за сценарием 66-го, будто не было двадцати с лишним последующих лет. Будто не было страшной духовной, исторической биографии поколений, среди которых, в частности, и «шестидесятники», и Кузнецовы. Будто не было и литературного, эстетического опыта этих десятилетий.

Что это: неистребимая тяга — искренняя и в каком-то смысле даже благородная — к ретушированию реальности?

Ведь невозможно, наверное, трагедию человеческого сознания подменить уверенным и неотвратимым движением к взыскуемой и нравственно предусмотренной развязке. В жизни мы ежедневно

мучительно переживаем запутанность, необъяснимость того, что с нами было и что происходит теперь. Наши представления о времени постоянно усложняются. Новое государственное кино призывает удовлетвориться ясными и окончательными ответами, однозначными мотивировками, четким разрешением противоречий, яростным укреплением современной версии неоромантизма.

«Наш бронепоезд». Сын Кузнецова — М. Ждановских, Кузнецов — В. Гостюхин

«Железный советский человек», как сказал о Кузнецове товарищ по оружию, кузнец своего счастья и счастья своего народа, оберегавший на промерзлых этапах советских людей («всю эту плесень, бандитов, предателей, изменников, космополитов, отбывающих заслуженное наказание... там ночей не спали, охраняли... Мы ж для этого там... жизнь тратили»), в конце фильма появляется не где-нибудь — на Красной площади. И не когда-нибудь — после смерти! — с изменившимся от густого грима лицом покойника. В «Покаянии» выкапывали непокаявшегося. Здесь — грешник сам себя из могилы тащит, преображается в символический образ Героя, очистившегося от скверны. Ужасно, конечно, когда от тебя, честного мужика, все готовы отвернуться. Но возрождение Кузнецова предопределено и морально подготовлено каждым сюжетным поворотом, каждым кадром — всей логикой фильма. Стоит ли в таком случае удивляться прямолинейной режиссерской указке: явлению ожившего трупа народу?

Времена, как известно, меняются. Меняются и темы госзаказов. Сегодня те произведения, которые не имели шанса увидеть свет, приобрели статус необходимых, отвечающих генеральной линии. Но они же почему-то (неужели по традиции?) не торопятся выводить родимые пятна соцреализма. Тем не менее многие из этих произведений сообщают дополнительные импульсы к всенародному очищению. В этом смысле «Наш бронепоезд» выполняет, казалось бы, сугубо этическую задачу. Недаром Г. Куницын, свидетель времени, страстно настаивает, что это не «просто кино». «Наш бронепоезд» провоцирует либо на исповедь поколение «без вины виноватых», либо на... вынесение приговора — диагноза тому же поколению.

В действительности история капитана Кузнецова — это трагедия, лишенная какого-либо исторического оптимизма, ее масштаб соизмерим разве что с болью за порогом чувствительности.

Мы же, к сожалению, не только ограничиваемся простыми схемами объяснения дозволенных ныне к обсуждению тем, но и спешим защититься вроде бы очевидными ответами — очередными иллюзиями. А в итоге нередко договариваемся до того, что палачи и жертвы чуть ли не одним миром мазаны, так что и Кузнецов, выполнявший приказы в лагере общего режима на 16 тысяч человек (где, надо понимать, были и женщины, и дети), и зек, по которому он стрелял, при определенных условиях могли бы поменяться местами.

Чисто теоретически эта нередко высказываемая мысль не лишена, наверное, оснований. Только при этом не мешало бы учитывать немаловажный факт существования индивидуального сознания человека, пусть человека зоны. А также пусть минимальные, но всегда принципиальные возможности его выбора. Притом по обе стороны колючей проволоки. Кроме того, не стоит пренебрегать опасностью психологического, а соответственно и ценностного перевертыша, когда всеобщая ответственность, читай сам культ этой неразрешимой дилеммы — «беда» или «вина»,— скрывает лишь еще одну безнадежную попытку во что бы то ни стало сохранить душевное равновесие. Ну, а как все-таки быть с теми миллионами, что расстреляны лучшими или худшими кузнецовыми?

Так что сама по себе нравственная проблематика, да еще с теми акцентами, которые расставлены в фильме «Наш бронепоезд», не является сегодня залогом художественной состоятельности произведения. Хотя, если «Наш бронепоезд» «не просто... кино», а, скажем, «Дети Арбата» — не просто роман, возникает правомерный вопрос: а кино ли, роман ли? Неужели «память жанра», как, видимо, и память вида искусства (В. Шитова в «Новых фильмах» вообще назвала эту картину «радиопьесой») — ныне не слишком актуальна? Полемика вокруг «Детей Арбата» лишь в очередной раз бросила тень на «консервативную» часть отечественной литературной критики и перевела разговор в разряд привычного идеологического противостояния. По-прежнему клан рвет клан, «свои» обвиняют «своих» же, позволивших себе сказать нечто кисло-сладкое про «чужих». Опять — ты «за» или «против» — исполнено неистового драматизма. Короче, «С кем вы, мастера культуры?» Все остальное — от лукавого.

Наверное, это объяснимо... Ведь прежде необходимо поле вспахать, а уж потом на нем расцветет что-нибудь «немаловысокохудожественное». Можно, конечно, сразу размежеваться: дескать, настоящее искусство развивается у нас в одном месте и времени, а официальное, государственное (неважно, леворадикальное или консервативное) — в другом. Тогда исчезают как риторические, так и здравые, хотя неловкие, вопросы. Но мы без вопросов не можем...

У кого поднимется рука на разоблачителей сталинских соколов? И так ли уж значимы структура, развитие, образная ткань фильма, если он преследует столь высокие цели? «Наш бронепоезд» с его дидактичной интонацией выполняет, конечно, свою нравственно-идеологическую функцию, доводя ее едва ли не до наглядной агитации. Если начальник лагеря сталинист, то в фильме он из загашника достает портрет отца народов. Если герой находится на пути к смерти, то он нас предупреждает об этом, бросив свою кепку в Москва-реку. Если в финале мы должны ощутить катарсис, то непременно под «Всенощную» Рахманинова. Если (уже упоминавшийся пример) герою уготовано возрождение, то он появится после смерти на экране... Ну, а если придется в школе «сдавать» образ вмиг, всего за девять дней прозревшего радетеля сталинского режима, то им будет, вероятней всего, Кузнецов.

Но, может быть, утопии соцреализма, будто бы страстно уничтожаемые в последнее время, как раз и есть то, чего мы все еще подсознательно взыскуем? Во всяком случае, для «государственно-народной» культуры эти утопии остаются исходными. И обнаружить их легко вне зависимости — страшно подумать! — от той или иной социальной позиции.

Сегодня в «Огоньке» печатаются выдающиеся признания бывшего придворного художника Налбандяна. «Я вам одно скажу: Дмитрий Аркадьевич (о себе художник говорит в третьем лице.— *З. А.*) при всех недоразумениях занимал ленинскую позицию. И занимал свою позицию правильно. Картины писал — и пишу — реально. Меня никто не может упрекнуть. Я писал и колхозников, и правительство... В споры не вмешивался».

Герой «Бронепоезда» — обыкновенный советский человек, рядовой пахарь истории, никак не хочет признать свои заблуждения, отменить святые идеалы. И его начальник по лагерю, полковник в отставке, читая нашему герою лекцию-концерт о том, что Хозяин не оставил достойного преемника, полыхая любовью-ненавистью на фоне плаката Сталина, который он предусмотрительно держит про запас, надеется на другие времена. А пока хозяйничает на даче, разводит кактусы по десятке за штуку, подобно экс-королю госзаказов Налбандяну, переключившемуся в наши дни на пейзажи и натюрморты. Правда, в мастерской у него висят наброски портрета нашего президента. Нет, это не заказ. «...мне сказали, что он предпочитает фотографии. Но я делаю наброски, зарисовки. На всякий случай»[1].

В новом «Огоньке» развенчивается герой старого «Огонька». Художественные образы нового государственного кино используют готовые схемы архаичных сегодня прямых оценок.

«Хорошие портреты Сталина уничтожались,— сетует Налбандян.— Да вот и мои картины «Сталин, Ворошилов и Киров на Беломорканале» или «Выступление Кирова на XVII партсъезде» — откуда я знаю, где они? Народ хвалил все эти шедевры, говорили, что это написано, как у Веласкеса, а где они?»

Веласкес, понятное дело,— реалист. И Глазунов, любимец народа, тоже реалист, ибо пишет протагонистов истории, а также знаменитых и совсем простых людей натурально. А значит — правдиво. Правдиво — понятно. Понятно — любимо.

И копиистская правдивость — «как в жизни» — «Нашего бронепоезда», мчащегося, можно сказать, к «оптимистической» (смерть-искупление), а можно — к катарсисной финальной трагедии под многоречивые эскапады персонажей, тоже находит признательный отклик зрителей, испытывающих могучее пристрастие к квазиреальности. К той реальности, которая как бы даже лучше, «правдивее» настоящей, чреватой случайностями и непредвиденностями. Ведь притчевое «Покаяние» против ожиданий вызвало интерес широкого зрителя лишь в Москве и Ленинграде. Не приняло большинство и сверхдостоверного «Лапшина». И не только потому, что это эстетически изощренное кино. Распространенное знание о времени резко разошлось со скрупулезной, дотошно выверенной правдой фильма. Слова Германа о том, что «Лапшин» «вообще-то условная картина, только условность ее в ином: вроде люди так жили, а может, совсем иначе, вроде все это всерьез, а может — игра, вроде бы все это было, а может — нет...», опираются на критерии, официальному массовому искусству чуждые.

●

Можно, конечно, задать вопрос: не является ли «Наш бронепоезд» косвенной реакцией на неуспех интеллектуального, не столь уж доступного кино? Массовые же — не переводящиеся — потребности утопической правды как нельзя лучше обретаются в границах иллюзорного реализма.

Наполеон нуждался в Давиде и Гро, Сталин — в Ефанове и Александре Герасимове...

[1] «Огонек», 1989, № 12, с. 17.

Лев Рошаль

Без дна, или Что там, на запасном пути?

Все ключевые — если не по замыслу, то, во всяком случае, по композиционному объему — сцены этого странноватого, громоздкого, как «наш бронепоезд», с неспешной, тяжеловато переваливающейся походкой двухсерийного фильма происходят за столом.

Вернее, за столами — разных калибров, форм и предназначений.

За вытянутым, без пресловутого, разумеется, зеленого сукна с нечаянными пятнышками чернил, гладко полированным столом заводского парткома — вполне в духе набиравшего силу с конца шестидесятых нового партийного дизайна.

За гостеприимным овальным домашним столом, уставленным вкуснятиной и напитками.

За старым, потертым и побуревшим, возможно, даже уже списанным, канцелярским столом с тумбами для ящиков.

И еще — за гостеприимным или, скажем так, полугостеприимным круглым дачным столом. Тоже с напитком, золотистым армянским коньяком, и тоже с вкуснятиной — от щедрот приусадебного сада-огорода.

Неизменны лишь два обстоятельства. Количество участников этих встреч: их всегда двое. И то, что один из двоих — всегда Кузнецов Николай Дмитриевич, Коля, пытающийся, тщащийся понять: жизнь его с голодным, но пионерским детством, с Великой Отечественной, с подбитым в первом бою танком, с госпиталями, множеством медалей и орденом Славы, с парадом Победы, с торжественным снимком на фоне всенародно прославленной, в витой, массивной раме, картины «Утро нашей Родины», с хорошей семьей, любящими и любимыми детьми — все это, его судьба, ее чистые итоги, зачеркиваются ли они тем ледяным мартовским днем 53-го года, когда он, Коля, оказавшись ненадолго в охране большого северного лагеря, отдал приказ стрелять по затеявшим «шумок», по поднявшим «бучу», по «поперевшим прямо на охрану» зэкам?..

Зачеркиваются ли?!

(Мой сосед по арбатской коммунальной квартире, попав в плен, из фашистского лагеря бежал, довоевал до конца, потом попал в советский лагерь, и когда был уже освобожден, но еще дорабатывал в Инте, зашел по делу в ветхую дощатую контору к гражданскому начальнику, сел перед ним на стул у стены под этой самой картиной, в это время кто-то, войдя, грохнул дверью, хлипкая стена дрогнула, и «Утро нашей Родины» в массивной раме, рухнув вниз, раскроило череп соседу. Вообще-то молчаливый, редко улыбающийся, он вспоминал о белокительном герое картины посмеиваясь: хотел меня не мытьем, так катаньем!)

Иногда тот, у которого Николай Дмитриевич хочет найти ответ, оказывается волею мизансцены по другую сторону стола, как, скажем, партийный секретарь завода или бывший кадровик Пухов, этакий, видимо, генерал (не мень-

ше) от кадров, а теперь сидящий в подвале за списанным канцстолом завхоз музея.

А иногда — бок о бок, даже в обнимку, как сослуживец по той самой охранной команде, а ныне радиопропагандист на Африку Петров, или почти рядышком, как бывший начлаг, ныне пенсионер, дачник, любитель кактусов Иван Саввич.

Однако независимо от того, что прямые линии одних столов собеседников разделяют, а округлость других располагает к соседству и сближению, в финале каждой из подобных встреч мы начинаем чувствовать, что со своими бывшими сослуживцами бывший капитан Кузнецов, а ныне мастер секретного, номерного предприятия, оказывается вроде бы по разные стороны. Даже тогда, когда — бок о бок и в обнимку.

И при быстром, «верхнем», так сказать, взгляде может вроде показаться, что в ответах (и советах), получаемых Колей,— жирующий, как хорошо откормленный гусь, знак минус, а в душе его — постепенно вызревающая точка зрения с не менее жирным знаком плюс.

Что же тогда в итоге?

А тогда в итоге, разумеется,— ни-че-го!.. Пустота. Взаимоуничтожение. Фильм-диспут, фильм-дискуссия в хорошо по недавним временам памятном (да еще к тому же как бы подготовленном основной мизансценой картины) жанре «круглого стола».

Впрочем, нередко подобное действо в те же времена носило название «научно-практическая конференция».

Однако дело, разумеется, не в названии. И не в жанре. Стол не виноват. Но дело в том, что форма стола всегда (всегда!) переносилась на его суть.

Помнится, и я не раз вовлекался нашим любимым (уж как не любить единственного!..) журналом «Искусство кино» в такие «круглые столы». Одни — печатались, другие в виде уже подготовленной стенограммы таинственно исчезали в одно- и двухтумбовых столах редакции. Сегодня мы, как дети, радуемся плюрализму. Но вот уж где плюрализма вполне хватало: спорили, говорили друг другу «в пику». Но это лишь на уровне устного красноречия. А потом каким-то дозировочным инструментом при подготовке к печати все предельно уравновешивалось количественно. Легкими правками-поправками, ненавязчивыми по ходу дела комментариями скруглялось качественно — до окружности идеальной формы.

Особую роль в сотворении такой формы играл, конечно, итоговый редакционный врез, расставлявший всех по своим местам и превращавший любые потуги плюрализма в перемолотую крепкими челюстями жвачку. Наверное, писались эти врезки разными людьми, но мне почти всегда казалось — Евгением Даниловичем Сурковым, обладавшим, по-моему, редким даром сведения всего — во всеоружии интеллигентных слов, эрудиции, стилистического темперамента — к однозначно господствующей государственной точке зрения.

Между тем я упоминаю здесь покойного Евгения Даниловича не только «к слову» о «круглых столах» и уж, тем более, не для некоего запоздалого укора — Боже упаси! Мне кажется, это имя — при всех прекрасно понимаемых мною несхожестях конкретных жизней, нравственных, психологических (и психических) мотивов поведения, всевозможных причин и следствий, формирующих индивидуальную судьбу,— это имя может быть упомянуто в контексте темы, во всяком случае, в контексте материала, к которому попытались обратиться авторы, и в контексте избранной ими для героя картины судьбы. Тут дело не только в некоем сходстве финальной точки жизни, а в каких-то, что ли, изломах соприкосновений с эпохой, при всех, еще раз подчеркиваю, решительных, как всегда в жизни, отличиях, толкающих на то или иное действие. В том числе и на последнюю точку. Хотя, вообще-то говоря, кто может с уверенностью и до конца определить, какие включаются токи сознания и подсознания, когда человек не только выносит себе приговор, но и сам приводит его в исполнение?..

Между тем при опять же быстром, «верхнем» взгляде последняя точка жизни, избранная для себя в фильме Николаем Дмитриевичем Кузнецовым, вполь-

не может показаться как раз тем самым итоговым редакционным врезом, завершающим идеально круглое жанровое построение. Некий авторский комментарий, как бы уравновешивающий полюса. Да, было, было это подлое, вынужденное несчастье — стрельба по безоружным. Но вот теперь — расплата. Собственный приговор, самим и исполненный. И все — на своих местах! Разрешение трагедии. А оно, как учили нас древние умы,— очищение, катарсис.

Да еще во вступительных титрах: «фильм снят по государственному заказу». По государственному!.. Вот же он налицо, венценосный побудительный мотив приснопамятных «круглых столов», когда спиливаются все вылезающие острые углы для поддержания допущенной добропорядочной точки зрения. Сегодня — пусть подновленной. Но и сегодня — в пределах как бы старого допуска. Не разрешение трагедии, а разрешенная трагедия. Новое кино — в старые мехи. Тех же щей... ну, и так далее.

А если все-таки все не так?

Ну, скажем, если уведомление о госзаказе не несет в основном никакого тайного смысла, кроме информации о способе финансирования ленты. Нет, я не спешу впасть в наивное предположение, что при всех объявленных демократиях государственная точка зрения не стремится сегодня сохранить (и охранить) некие пределы допустимого. Однако сегодня есть ощущение, что эти пределы не только несколько расширились, но и не очень ясны (и слава Богу!) ей самой. В этой головокружительной, как всегда в России, ситуации возможны и достаточно полные совпадения государственной и иной, представительствующей от общества точек зрения, а возможны — и не полные. Только кажущиеся.

И даже вообще отсутствие совпадений.

Но главное в другом.

Не идет ли вполне возможное ощущение «старых мехов», «тех же щей» все-таки не столько от авторских стереотипов мышления, которые, конечно же, стараются железной рукой схватить за горло художников, тем более не молодых, не начинающих, а уже сложившихся, сколько совсем от иного: от не менее (а может, и более) стойких, крепко вцепляющихся в нас самих стереотипов зрительского восприятия?

Нас хлебом не корми, лишь бы пошуметь против жирно обозначенных плюсов и минусов. Но не впадаем ли мы в некую паническую растерянность, как только такие обозначения оказываются стертыми, неясно уловимыми? И не появляется ли тут же самоуспокоительное желание немедля их проявить, самим обозначить со всей ясностью, расставить, навязать, хотя у авторов-то подобного желания, возможно, вовсе и не было? Во всяком случае, исходно не было, хотя, может быть, и не во всем удалось избежать этого в итоге.

Справедливо требуя многозначности от других, мы, к сожалению, сами мало подготовлены к ее приятию по той простой причине, что однозначность — в плазме нашей крови. Как отрицательный резус-фактор. Как антитела. Множественные за десятилетия открытые и закрытые «великие переломы» провоцировали их накопление.

В результате, соскальзывая на накатанную дорожку, мы иной раз вполне можем пропустить, просто-таки не заметить, как сквозь привычное, хорошо ведомое начинает трудно, мучительно, раздирая в кровь ладони, продираться нечто непривычное, совсем неведомое прежде. И как новое вино нет-нет и начинает разливаться в новые мехи.

Не заметив этого, конечно же, ничего не стоит лихо присвистнуть.

Но не лучше ли, памятуя о том, что мы и сами еще совсем не с усами, тихо подумать: а что, если в самоубийстве Кузнецова в общем-то ничего очищающего, катарсисного нет? Никакого жирующего плюса, впрочем, как и минуса.

Нет никакого возвышенного романтического ореола даже (я подчеркиваю: даже!) при несомненности романтической дымки, сквозь которую авторам отчасти видится этот образ и эта судьба. Пощипывая, а в известной степени и застя взволнованной слезой авторам глаза, дымка сама по себе продиктована обоснованной жаждой все той же всесторонности, многослойной полноты,

объективной справедливости: ведь не только был лагерный эпизод, но и подбитый танк в первом бою, и ранения, и, как говорится, освобождение народов Европы от фашистского ига. Но тут дело в том, что именно *романтическая* дымка по причине своей обычно навязчивой, настырноватой эмоциональности не столько способствует многокрасочности, полноте, сколько их скрадывает, подавляя чувством противоре-

— Не оглядывайся, сын! — говорит вполне в духе приподнятой романтической фразеологии Николай своему сыну при последней встрече.

Повинуясь, сын не оглядывается, уходит, и сильно побледневший освободитель народов Европы и вохровец останавливается у ограды Большого Каменного моста, глядя на посеребренную солнцем дорожку Москвы-реки.

Слезонасосы включаются на полную

«Наш бронепоезд». Иван Саввич — М. Ульянов

чащие ей реалии. Более того, мне кажется, что при всей чувственной насыщенности романтической ноты в ее корне чаще оказывается больше холодного расчета, нежели вдохновения.

Но вот что важно: та же жажда полноты, неоднозначного, усложненного взгляда, выжимающая романтическую слезу, она же, повторяю, заставляет авторов слезу зажать, жестко утереть ее той самой раздираемой в кровь ладонью, рассеивая дымку.

Тут срабатывает *нечто*.

Причем срабатывает, как мне кажется, под влиянием не холодного расчета, а некоего панического предчувствия фальши. Это срабатывающее нечто не на уровне расчета, а, скорее, вдохновения я бы назвал инстинктом художественного самосохранения.

мощность, нам впору вытаскивать платки — ведь сейчас все будет кончено...

И запоют ангелы.

Взыграют трубы.

Очищение. Катарсис.

Но...

Но вот тут-то и срабатывает инстинкт самосохранения. У Кузнецова — в прямом, до известной степени, смысле. Вот так, без некоего допинга, без куража, что ли, просто в воду,— нет, не может на это решиться герой войны.

А у авторов — в художественном смысле. В понимании, точнее, в угаданном ощущении, что по логике характера, логике судьбы, а главное, по логике данного явления *такой* финал — романтическая фальшь.

Кузнецов бросит в воду только свою кепку, она поплывет, качаясь в сереб-

ре реки, к черной тени под аркой моста.

А тело свое — не бросит.

Он бросит его в пролет ресторанной лестницы — после искомого допинга и обретенного куража в полупьяной драке. В азарте убёга от бригадмильцев и возбужденных ресторанных гостей.

На миру и смерть красна. Но в этой тонкой мысли, наверное, имеет немалое значение, каков «мир».

Уж где там романтический ореол — в неловко распластанном, облаченном в *черный* костюм теле на каменном полу.

Жалкость — да, а разъедающая глаза романтическая дымка — нет.

Не расставление плюсов и минусов, не уравновешивание полюсов, а попытка углубления.

Могущий оказаться округлым мир фильма здесь вырубился углом. Фактически финальная сцена тоже происходит за столом — на этот раз ресторанным. Возможно, случайно, но случайность оказалась для картины точной — стол «влез» в мизансцену кадра острым углом, рядом с ним и сидит Кузнецов.

Не разрешение трагедии, ибо в чем ее разрешение, в чем ощущение, где катарсис — его, Кузнецова, наш с вами — может ли кто сказать со всей определенностью?!

Но именно потому, что и авторы вряд ли готовы вполне это сказать, они самоубийством своего героя являют в картине отнюдь не разрешение трагедии, но ее знак.

Знак исторической беды.

Не только Кузнецова, а всеобщей.

В интересной, в чем-то точной, а в чем-то очень спорной статье Георгия Куницына о фильме («Советская культура», 1989, 20 июня) есть фраза, неточная, на мой взгляд, бесспорно: «Не попади он в «органы», счастливее его не было бы на свете».

Мне кажется, Георгий Иванович здесь не просто оговорился, а невольно высказал самое сокровенное. О том, что могли бы высказать и все мы. Миллионы сограждан, проживших мутные времена, когда чуть ли не у каждого случалось попадание в более или менее крупное *нечто* (ну, не «органы», так идеологическая комиссия или просто какая-то служебная ситуация); без которого можно было бы почувствовать себя счастливее. Не потому, что нам сознательно хотелось во что-то попасть (хотя было и немало, которым хотелось), а просто срабатывала система.

Но трагическая неточность этой фразы в ином, хотя при этом она точно касается глубинной проблемы, поднятой фильмом.

Все дело в том, что если бы Кузнецов не попал на девять месяцев в лагерную охрану, то всю дальнейшую жизнь он мог бы, конечно, считать себя самым счастливым (так и считают тысячи, а может, и миллионы), но не быть им на самом деле. Потому что и те, кто попаданий счастливо избежал, кто мог бы гордиться своим неучастием, на самом деле были (фактически, все как один) — соучастниками.

Так можно ли быть счастливым, если приходит осознание, что при твоем, моем, нашем молчаливом согласии совершалось то, что совершалось?

Молчаливое всеобщее согласие и есть как раз *прямое* участие в свершавшемся.

Надо бы это, наконец, признать.

Но, Боже, как трудно это признать!.. Как этого признавать не хочется! А между тем, может быть, именно в этом спасение нации? Очищение... Катарсис...

Я понимаю Алексея Германа, сетующего на романтически положительный флер вокруг героя ленты, тот флер, который, как считает Герман, еще возможен был в конце 60-х, когда писался сценарий и происходило его действие, и невозможен в конце 80-х, когда открылось столько ужасающих подробностей.

Но ведь как в конце 60-х, так и в конце 80-х тысячи, а может, и миллионы причастных к ужасному живут в убеждении честно, чисто, положительно прожитой жизни, ибо они добросовестно, как и положено, не рассуждая, выполняли приказ, действовали согласно инструкции, на требование «надо» отвечали всегда «есть». И все это к тому же освящено великой идеей выполнения своего общественного долга. А уж точно не тысячи, но миллионы, которые не были непосредственно причастны к ужасному, живут и сегодня с тем же самым счаст-

ливым ощущением непричастности, о котором сказал Куницын.

Архисовременность нравственной позиции давнего сценария Евгения Григорьева и фильма, по нему поставленного Михаилом Пташуком, в стремлении это выдуманное счастье разрушить. Бывший зэк Рудич взял Кузнецова за грудки, узнав в нем того самого охранника, приказавшего стрелять. Старый рабочий, перед которым Кузнецов излил душу, рассказав о прошлом, перестал подавать ему руку, а на вопрос «почему?» злобно выкрикнул: «Шкура лагерная». Кузнецов поступил так, как ему сподручнее поступить в острых ситуациях,— ударил рабочего кулаком в лицо.

В сути, в корневище этой опять же внешне несколько фальшиво романтизированной сцены (романтизированной, может быть, за счет того, что в рабочем режиссерски и актерски не отыгралась множественность здесь возникающих смысловых и психологических нюансов) была тем не менее жесткая правда, неосознанно, каким-то нутряным сигналом почувствованная Кузнецовым. Правда эта — во *лжи* выкрикнутых старым рабочим слов. Ложь таилась даже не в сути слов, а в их *счастливом* высокомерии. В стремлении ими отделить себя, старого рабочего, от охранника Кузнецова.

А между тем лагерной шкурой был не только тот, кто эту шкуру непосредственно носил. Граница, обозначенная проволокой по ту и эту ее сторону, была весьма условной, крайне зыбкой, необыкновенно подвижной, ибо лагерь, в сущности, был и там, и здесь. И все, *все* участвовали в этом огромном строительстве. В том числе и зэк Рудич. И вовсе не только тогда, когда волею злой судьбы оказался за проволокой. Он, как и все, эту проволоку возводил и до лагеря — теоретически для всех, а практически, как оказалось, и для себя. Потому что в стране, в известной степени превращенной — если не везде по форме, то по духу — в огромный лагерь, строя то, что было по эту сторону проволоки, каждый строил (таков оказался диалектически странный перекос истории в силу целого ряда объективных и субъективных посылов) и то, что созидалось по ту. Попасть же из этой стороны в ту было делом случая, совершенно непредсказуемой лотереей.

Разумеется, драматизм личной судьбы того, кто оказался по ту сторону, в огромном большинстве случаев несоизмерим с драматизмом судьбы того, кто остался по эту. Какие тут могут быть сомнения!

Естественно, речь не идет о сознательных организаторах этого невиданного по масштабам лагеря или об исполнителях — откровенных садистах. Здесь все более или менее очевидно. Речь о трагедии всех остальных. О нас с вами.

Сейчас любят помечтать о консенсусе. Но ведь именно в те годы и существовал мощнейший консенсус, давший картбланш кровавым мясникам.

Вот о чем картина. Не о мясниках — о консенсусе.

Не о том, что Коля Кузнецов, то ли винно, то ли безвинно виноватый, вдруг все осознал, взял все на себя и себя приговорил. Нет, о другом: через судьбу Кузнецова и круг его встреч отнюдь не за «круглыми столами» картина попыталась нам... как бы это сказать?.. прохрипеть, что ли, что мы все — приговорены.

Недаром Кузнецов, еще сам не решившийся на последний шаг, но инстинктивно, опять же неким нутряным сигналом чувствуя, что такой последний шаг надобен не только ему, кричит на первой же встрече секретарю парткома, чтобы тот взял пистолет и застрелился. Кричит вроде бы бессмысленно, лишь под влиянием накала разговора, из чувства как бы хамоватого протеста, а на самом деле, наверное, оттого, что где-то в глубине сознания высверкнуло: беда не только его, Кузнецова,— всеобщая!..

Следует ли из этого, что теперь надобно кому воспользоваться пистолетом, кому с моста или в лестничный пролет, а кому — пустить, забаррикадировавшись в кухне, газ? Вообще-то, как говаривали известные пересмешники, вопрос, конечно, интересный...

Однако не слишком ли простой и, я бы сказал, облегченный выход? Ведь при том, что герой фильма кончает само-

убийством, суть того, к чему мы все приговорены, в ином. И этот иной приговор разлит в самой атмосфере картины, просвечивает не только в Кузнецове, но и в других персонажах. Так уж распорядилась эпоха, что, видимо, трем из четырех ныне живущих поколений (исключая юное) уготована судьба стать *перегноем* истории.

Конечно, в поколениях этих не все одинаковы. Есть и те, кто перешагнул время, хотя целиком и полностью живет его болью, его драмами. И все-таки мне кажется, что не только те, кто и сегодня лелеет свое смутное прошлое, но и кто искренне жаждет перемен, не смогут все же переступить некий предел, за которым столь необходимые для действительного рывка вперед психологическая раскованность, внутренняя свобода.

Потому-то при всех возможных (единичных) исключениях маячащая судьба стать перегноем истории есть, на мой взгляд, судьба всеобщая.

На первый взгляд звучит печально. Как бы располагает к безвольному гниению.

Но, если вдуматься, в этой печали есть свой свет.

Всеобщее осознание приговора потребует — во исполнение его — не гниения, а, наоборот, неустанной работы по взятию на себя груза всех прошлых ошибок, бессмыслиц, выдуманного пафоса, мифических целей, всей лжи в совокупности, разумеется, с ростками положительного опыта, накопленного уходящими поколениями. Иначе говоря, потребует той работы, которая предельно насытит, увеличит слой перегноя, сделает его высоко плодоносным. Тогда-то, видимо, и будут всходы, о которых мечтали для России ее лучшие умы.

Но сначала не менее неустанная работа по всеобщему осознанию приговора. Всеобщему!.. Вклад в такую работу и вносит фильм.

Трудные, горькие, жесткие размышления, именно размышления, а не четкие выводы, еще не во всем понятные, наверное, и авторам, однако не ясно, но бурно кипящие в них, как в раскочегаренном котле, пробиваются сквозь структуру ленты, ее стилистику не прямым ходом, порой тоже трудно, порой как бы через не сразу схватываемое разрушение избранной интонации. Отсюда-то и вполне законное по первому взгляду ощущение привычного «круглого стола». Законность эта заложена в фильме так же, как и то, что такую законность разрушает. Но, думаю, это идет не только от того, что размышления — трудные. Здесь есть и некий свой творческий, что ли, генезис.

Всякое серьезное произведение всегда чем-то, каким-то своим краем, в большей или меньшей степени похоже на своего автора, адекватно его натуре. В кино — сложнее, автор — не один. Совершенно не умаляя вклада (со всеми его достижениями и просчетами) всех участников фильма, я все же думаю, что больше всего этот фильм — григорьевский. Наиболее адекватен ему.

С одной стороны — в чисто художественном плане.

Сценарий писался вслед (или почти одновременно) за наиболее в творчестве Григорьева жестким во всех своих реалистических компонентах сценарием «Три дня Виктора Чернышева». А впереди маячил «Романс о влюбленных» с совершенно иной, романтической, интонацией.

Мне кажется, что трезво реалистическое отношение к жизни и одновременно романтический взгляд на какие-то стороны эпохи, на людей революции, на войну — это некие органические свойства человеческой натуры Григорьева. Потому не случайны были два разных по звучанию и стилистике сценария.

Но тот сценарий, который лег в основу фильма «Наш бронепоезд», оказался в свое время как бы на пути от «трех дней» к «романсу». И где-то, может быть, неосознанно, невольно, произошло смещение реалистической и романтической стилистик.

В принципе романтизированный взгляд на мир отнюдь не мешает в рамках избранной интонации приобщению к каким-то острым, взрывным противоречиям жизни. Но — в рамках избранной интонации. А когда сценарий стремится проникнуть в глубинные пласты,

дабы повести жесткий, даже жестокий разговор, но при этом вводит в этот разговор определенные дозы романтического мирочувствия, то возникает опасность, что эти вводимые дозы отольются на экране позой, искусственностью.

Мне кажется, что такую опасность уловили сами авторы. Одним из важнейших способов ее преодоления как раз стал достаточно точный выбор Пташуком актеров по их типажному признаку. Для Кузнецова это имело особое значение. Сам облик Владимира Гостюхина, его фактура в немалой степени рушили романтические «вводы» в этот образ, помогали более органично включить его в главную реалистическую линию фильма.

Но если типажность могла быть основным, даже важнейшим свойством встречных персонажей, которые именно как «маски» представительствовали от определенных социальных типов, то для сквозного героя этого все-таки не всегда хватило. Разнообразие индивидуальных черт типаж демонстрирует чаще всего их суммой, не прорастающей в диалектику характера. Сумма в Гостюхине видна, а органичное единство, гармония переливов и различные состояния, на мой взгляд, не всегда уловимы.

Может быть, это ощущается еще и потому, что в одном из встречных героев, при всех как бы принятых условиях и условностях избранной «игры» в типажность, в маски, такие переливы в его личности, психологические и смысловые нюансы были с тонким блеском написаны драматургом и блистательно сыграны Александром Филиппенко. Поэтому-то Петров среди других масок, сыгранных Леонидом Неведомским, Алексеем Петренко и Михаилом Ульяновым, есть что-то большее, чем просто маска.

Однако наиболее существенное, хотя, может, и не до конца осуществленное преодоление романтически-приподнятого тона, заданного Григорьевым, все же идет от заданного им же стремления к жестким размышлениям. От упорной жажды дойти, доскрестись, доковырять до некоей сути.

В этом смысле фильм, по-моему, тоже похож на саму человеческую натуру автора сценария. Я не принадлежу к числу близко знающих Евгения Григорьева людей. Но перестройка в последний год-два многих вывела на трибуну. Каждый раз, когда слышу Григорьева, я поначалу не могу отделаться от тяжеловатости, от трудной неторопливости слов, будто подбирающихся к чему-то, чего ни сам оратор, ни, тем более, слушатели понять не могут, иногда даже хочется, не дослушав, выйти вон, грохнув раздраженно дверью. Но как раз чаще всего в момент такого желания вдруг происходит некая метаморфоза, и ты начинаешь понимать, что оратор подбирается к чему-то основательному, корневому, ему самому, может быть, действительно еще не ясному, но его мучащему, болящему. Можно и не согласиться. Но нельзя не прислушаться.

Вот такой и фильм с его, как я уж писал выше, тяжеловатой, вроде бы неуклюже переваливающейся, медлительной походкой. Но фильм, жаждущий доползти, доскрестись, «дойти до самой сути».

До какой же?

Тут я подхожу, может быть, к самому важному смысловому слою картины. Дело не только в том, что она дает некий новый поворот в размышлениях об ужасном в нашей минувшей жизни, с точки зрения массового явления, массовой психологии, общественно-исторического приговора. На мой взгляд, существенно то, что в этих размышлениях массовое соприкасается с одним из самых глубинных, больных, черных слоев индивидуальной психологии. При этом соприкасается впервые на нашем экране. Более того, может быть, впервые вообще в советском искусстве. Правда, литература в редких случаях обнажала этот срез. В последние годы больше других этим занимался Василий Гроссман, главным образом в малоизвестных рассказах, и Юрий Трифонов, особенно в «Доме на набережной». Но прикосновение к этому материалу литературы выглядело в общем-то случайностью, казусом. Во всех же других искусствах попыток такого прикосновения не было вообще. По простой причине. Считалось, что после Октября исчезла сама почва для

такой темы, такого материала. Хотя до революции русское искусство, литература прежде всего, начиная с Пушкина и дальше — Гоголь, Щедрин, Лесков и, конечно же, Достоевский, постоянно держало в поле зрения эту вечную спутницу русской действительности.

Имя ей — бездна!..

Картина «Наш бронепоезд» включает понятие бездны в ткань художественных размышлений, прежде всего дает понять нам, что Октябрь, увы, бездну не отменил. Более того, в иные послеоктябрьские годы почва для бездны, как известно, обильно унавоживалась, давая такие урожаи, какие, возможно, и в снах не являлись ни Пушкину, ни Достоевскому.

Авторы фильма предпринимают попытку дойти художественно до дна явления, которое житейски дна не имеет.

Ибо бездна — это и есть тогда, когда без дна.

Вот что почувствовал Кузнецов за своими застольями — сначала с секретарем парткома, а затем с бывшими сохранниками. Он увидел людей подполья, людей, ушедших в тень, но хранящих свое. Однако дно, наверное, стало уходить из-под ног, когда постепенно оказалось, что в подполье не только те, кто захоронились (Пухов и Иван Саввич), не только тот, кто ушел как бы в полуподполье (Петров), но и тот, который был на самом свету. Даже обязан был нести свет официально принятой линии — парторг завода. Все оказались в едином подполье души — смутном, мрачном, лживом.

И сразу же Кузнецову стало ясно, что не на кого опереться. А как стало ясно, что не на кого, то тут же выяснилось, что и не на что!..

Рискну предположить, что этого *«что»* у Кузнецова никогда не было. Была лишь видимость этого «что». Но зато всегда было «на кого». Ведь не случайно он стал искать правду не в себе, а прежде всего — у других. В этом и корень трагедии. Ибо вместо убеждения — кем-то отданный приказ, вместо размышлений — кем-то составленная инструкция, вместо идеалов — кем-то насаждаемые идолы. Где-то давно, в пионерском, пусть голодном, детстве, наверное, плескались в душе чистые порывы. Но потом «великие переломы» неустанно свершали свою «духовную» работу. И теперь, поняв, что опереться не на кого, что тот, кто отдавал приказ,— подонок, что тот, кто писал инструкции,— тля, а не человек, а тот, кто провозглашал идеалы в образах идолов, играет идолами, как оловянными солдатиками, поняв это, Кузнецов ощутил пустоту в себе и пустыню вокруг. Осталась лишь засасывающая бездна.

Наше искусство, наше кино только подступают к такой теме и, могу предположить, будут к ней возвращаться многократно. Фильм «Наш бронепоезд» сделал первый шаг в сторону этой совершенно новой для нас темы. Как всякое первое прикосновение, оно может иметь издержки, недоговоренности и т. п. Но справедливо ли, посмотрев на картину привычным взглядом, не заметить, не оценить этой попытки, этого прорыва в неизведанную нами область, да еще попытки, первоначально предпринятой даже не сегодня, а в конце шестидесятых?..

Такой прорыв, в котором лично я не вижу никакого конъюнктурного смысла, а вижу лишь честность намерений, не сулит нам особых радостей с точки зрения оценки прожитых нами и страной лет. Но ведь мы того и жаждем — не романтических иллюзий, а правды, как бы ни была она горька.

Однако не несет ли вместе с тем картина и надежду?

Стоящий на запасном пути бронепоезд при известных поворотах судьбы, конечно же, может сойти с тормозов, тем более что, как оказалось, мы далеко не всегда мирные люди. Получив «зеленую улицу», он, громыхая на стрелках, помчится, сметая все на своем пути.

И все-таки он обречен.

Не только потому, что какой-нибудь железнодорожный рабочий сунет без всякой задней мысли под какой-нибудь товарняк вместо положенных двух башмаков один, и навстречу «нашему бронепоезду» вылетит с горки на полном ходу совершенно непредвиденное обстоятельство, в результате которого обитателям бронепоезда, его рядовым и команди-

рам, придется взглянуть на себя в перевернутом виде.

Однако сколько же можно жить в надежде на русское «авось»?..

Она, эта надежда, в другом. В том, что сегодня — и об этом фильм — на запасном пути не только стоящий под парами бронепоезд, но и — смятение. Не у всех, конечно. Но оно есть. Сомнение и смятение. Уже не хочется лишь выполнять приказы и ходить строем.

Я позволю себе совсем вроде бы некстати вспомнить один мало кому, думаю, известный детский фильм, выпущенный Одесской киностудией пятнадцать лет назад, в досточтимые времена застоя. Я на него наткнулся, поскольку он оказался в репертуарной связке того месяца, о котором мне когда-то предложили сделать «Спутник кинозрителя». Фильм был очень скромным, хотя и имел длинное название — «Про Витю, про Машу и морскую пехоту».

Герой картины семилетний Витя Крякин, очень серьезный, без всякого инфантилизма, обстоятельный человек, всю свою жизнь прожил в военных лагерях, так как не только его отец, но и мать (врач) служат в армии. На том «закрытом» участке Черного моря, где расположилась воинская часть, нет детей, и Витя дружит с морскими пехотинцами, любит поговорить с ними о взрослом и спеть песню «Хасбулат удалой». Но вдруг появится девочка — Маша, приедет погостить на лето к соседям, появится ненадолго, чтобы только и успеть рассказать Вите про детские игры. Но сыграть в «коней» и «наездников» так и не удастся, ибо Витю отправят в пионерский лагерь, ему надо перед школой пообщаться со сверстниками. Правда, Витя крепко надеется сыграть в эту веселую игру в лагере. Но лагерные пионеры, узнав, что Витя прожил жизнь среди морских пехотинцев и ему известны приемы морского десанта, не хотят играть в «коней» и «наездников», они просят Витю обучить и их этим приемам. И Витя обучает, заставляет всех ходить строевым шагом, показывает, как надо перебрасывать через спину или бедро. Все возбуждены и очень рады, кроме Вити, которому хочется играть. Но сыграть опять не удалось. Пришел военный катер с друзьями-пехотинцами, забрал Витю до срока, потому что родителей переводят в другое место. И тут-то возникает последний шанс: крякинские друзья-пехотинцы спрашивают Витю, как ему было в лагере, а он просит их поиграть. И они, погоняемые своим маленьким другом, бегают по узкой палубе быстро удаляющегося от берега военного катера и совсем не по-военному кричат: «Тара-ра, тара-ра, вышли кони со двора!..»

Во времена, когда парад, строй, праздничные колонны, знамена, звезды, ордена были в особой чести, скромная детская картина рассказала о том, что больше всего хочется, рассыпав строй, поиграть, весело поскакать, наконец, выйти со двора. Не правда ли — удивительно!..

Вот в этом-то и надежда: сегодня кони все чаще и чаще выходят со двора, тара-ра, тара-ра.

...Постановщикам того скромного фильма был молодой режиссер Михаил Пташук.

Кора Церетели

Для чего нам дан разум?

Приверженность грузинского кинематографа поэтической структуре мифа никем уже не воспринимается как «эскейпизм», как хитрый и преднамеренный способ ухода от современных жизненных проблем. А ведь было время, для всех нас далеко не самое благополучное, когда грузинским кинематографистам пришлось вступить в жаркий спор, чтобы предотвратить опасность подобного толкования национального кинопроцесса. Теоретически вполне правомерная постановка вопроса об отношении грузинского кино к действительности в застойные годы легко могла обернуться политическим обвинением и стать стойким клеймом[1].

Сегодня уже ни для кого не представляет сомнения, что приверженность национальной культуры к определенной психологической программе обусловливается особенностями духовной жизни народа, его историей. Такой программой для культуры грузинского народа всегда была структура мифа, активно используемого ими в современном искусстве и литературе. Что же касается «эскейпизма», то время разрешило развязанный в те трудные годы спор. Ведь первым «перестроечным» фильмом, фильмом, вскрывшим дьявольскую природу сталинизма и с наибольшей точностью ответившим социальным ожиданиям, было, как известно, «Покаяние» Тенгиза Абуладзе — произведение, решенное в поэтике мифа.

Неудивительно, что и молодое грузинское кино поколения конца 70-х — начала 80-х при своем достаточно сложном отношении к творчеству своих предшественников воспользовалось этой прекрасно освоенной ими структурой и унаследовало способы поэтического обобщения для создания своего позиционного кино, отражающего острейшие проблемы современности.

Все началось еще в 1980 году с фильма Темура Баблуани «Перелет воробьев», ставшего своеобразной программой кинематографической молодежи. Вместе с обоймой последовавших за ним студенческих и дебютных работ лента эта — без преувеличения — сумела спрогнозировать общественную ситуацию, чутко уловить признаки того жизнетворного внутреннего брожения, которое обычно предшествует пробуждению общественного самосознания.

«Табу» еще не были сняты. Сложно, трудно пробивали себе путь на экран альтернативные фильмы никому не известных авторов. А маленький кинотеатр учебной киностудии был постоянно переполнен зрителями, как правило, сверстниками авторов фильмов.

Что же создало такое мощное силовое поле?

Ни «Перелет воробьев» Т. Баблуани, ни «Комната» — студенческая работа М. Хонелидзе, ни «Новый год» К. Мелитаури и Д. Шенгелидзе, ни последовавшие позже первые полнометражные фильмы молодых режиссеров — «Пятно» А. Цабадзе, «Последняя молитва Назаре» Л. Тутберидзе, «Темо» Л. Цагарейшвили, «Анемия» В. Котетишвили, — ни одна из этих картин не содержит острых коллизий, не обладает напряженным сюжетом — всем тем, что, как принято считать, привлекает зрителя.

[1] Речь идет о статье Ю. Богомолова «Грузинское кино — отношение к действительности» и последовавшей за ней дискуссии в «Искусстве кино» в 1978—1979 годах.

Скорее они принадлежат к категории «трудных фильмов». Критическая позиция авторов, их намерение выразить состояние общественного кризиса, из которого необходимо искать выход, отчетливо прочитывается в каждом фильме. Однако декларативность, публицистичность как способ подачи авторской идеи решительно отвергаются. Возможно, потому, что способ этот уже скомпрометировал себя в предшествующие десятилетия, но скорее все-таки из той же традиционной приверженности к поэтическим формам повествования, к иносказанию, параболе, мифу (вспомним у Кьеркегора: «Миф позволяет внутреннему происходить внешне»). Кстати, не потому ли в характерном для данного исторического момента «буме» документального кино не слышно грузинских документалистов? Ни один из них — молодые в том числе — не поднялся до уровня общесоюзных достижений. В то время как молодое грузинское кино оформилось в яркий феномен, без которого картина молодого нонконформистского советского кинематографа была бы неполной, односторонней.

Если «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино», «Фонтан» — фильмы большой реалистической силы, с помощью которых зрители обретают мужество посмотреть на нашу жизнь как она есть, то «Перелет воробьев», «Анемия», «Последняя молитва Назаре» сметают все приспособления, существующие для того, чтобы оправдать эту жизнь, уйти от нее в мир мнимогражданских, демагогических иллюзий.

Острая жизненная необходимость в познании истинного положения вещей нацеливает фильмы молодых против лицемерно-утопического прекраснодушия, которым так щедро было расцвечено наше киноискусство. Перед зрителем проходит череда молодых людей — прямых наследников поколения, больного страхом и приспособленчеством. Мальчик Ника («Три дня Ники»), познавший на примере родителей, что изворотливость и лицемерие — верный способ безбедного существования. Молодой педагог («Квазимодо»), осмелившийся разрушить стереотип школьной рутины и ставший посмешищем, изгоем. Неприкаянный юноша Кишо («Пятно»), сирота при живых родителях, затянутый в сети шантажа и доведенный до отчаяния. Внутрисемейные отношения, этика школьного воспитания, сфера национального мира... Мир, казавшийся стабильным и гармоничным, просматривается жестким, придирчивым взглядом молодых художников, не желающих повторять ошибки и грехи своих родителей и расплачиваться за них. И тут обнаруживается драма разобщенности и дегуманизации народа, который всегда славился своей общительностью и человеколюбием.

Экранные герои молодых кинематографистов одиноко бродят по грязным, неуютным пригородным улочкам, встречаются на шумных и скучных вечеринках, равнодушно сходятся и расходятся, перебрасываются ничего не значащими фразами, где-то работают, получая мизерную зарплату, бродяжничают и делают все это механически, неприкаянно, как в трансе, как во сне («Темо», «Бедзина», «Пятно», «Путешествие в Сопот», «Новый год»).

Герой «Перелета воробьев» Гуджа начинает серию разоблачений лицемерия, лжи, снобизма, трусости перед жизнью, мнимых авторитетов, чьими именами прикрывалась вся эта система всепредательства.

Нетрудно представить себе, с каким возмущением встречали эти маленькие ленты застывшие в бодряческой стойке чиновники! Но процесс прозрения был уже необратим. Обратная связь молодого кино оказалась непредсказуемо, неожиданно велика. В республике оно получило горячую поддержку.

«Анемия — кроворазрушение, приводящее к гипоксии — читаем в словаре.— Характеризуется трагическим ощущением безнадежности, упадка энергии, сил». Анемия — скрытая для равнодушного взгляда болезнь молодого поколения. Ее симптомы — убежденность в бессмысленности и безнадежности борьбы, инфантилизм и иждивенчество. В социальных условиях, препятствующих раскрытию потенциала личности,

иждивенчество усваивается как единственное средство выживания.

«Анемия» — так называется первый полнометражный фильм выпускников Грузинской киношколы режиссера В. Котетишвили и оператора Г. Беридзе. Сценарий с участием режиссера написали молодые сценаристы Б. Каландадзе и Д. Сулакаури. Фильм этот, снятый в 1988 году, оказался столь же знаменательным для грузинского киноискусства, как в начале 80-х «Перелет воробьев». В нем мы находим характеристику нового этапа развития общественной ситуации, поворота от угнетенной психологии застоя к активному неприятию порядка вещей, организующему волю и сознание.

Талантливый фильм Котетишвили обращен к лучшим традициям грузинского киноискусства, в частности к творчеству Отара Иоселиани, Александра Рехвиашвили. Есть откровенное сходство со «Ступенью» Рехвиашвили в неторопливо развивающемся сюжете, притушенной эмоциональной тональности, в абсурдистской замкнутости ситуации, в которую попадает герой.

Молодой биолог Алекси после вялых, анемичных и бесполезных усилий вырваться из мира мелочного, мещанского практицизма покидает свое жилище, свой город и направляется в горы, в манящую, призрачную даль, которая представляется ему идеальным образом гармоничной жизни на природе.

На самом же деле он уходит за горизонт безнадежности. Иллюзорно звучит в финале фильма тема надежды.

В отличие от Алекси герой «Анемии» Ника большую часть экранного времени проводит на лоне природы в забытой богом и людьми, затерянной в горах школе-интернате, куда, как мы догадываемся, его привел тот же импульс. Он попадает сюда, пройдя через все те же круги тоски, безнадежности и разлада с действительностью. Внешне реальность привычной ему городской жизни кажется наполненной и благополучной — родители, приятели, девушка, квартира, работа, собственная машина. Но по существу все связи героя с реальностью поверхностны, призрачны, калейдоскопичны, случайны. Здесь, в изоляции, вдали от всех привычных удобств, примиряющих его с жизнью, формирующих его конформизм, Ника мучительно ищет выхода, пытаясь разобраться в первую очередь в себе, найти свое место в жестоком несправедливом мире.

Школа-интернат — мрачный барак с темным длинным коридором, многочисленными дверями классных комнат и наглухо заколоченными окнами — это модель, метафора общества, скованного застоем. Тут за каждой дверью — замордованные, униженные постоянной нуждой люди — сельские педагоги. За каждой судьбой — крах надежд, ожесточение, отупение души, обреченность, одиночество.

Все здесь идет по раз и навсегда заведенному порядку. И хоть в классе один-два ученика, общение с ними исключает личные контакты. Расхлябанность и сонное оцепенение сочетаются с казарменным режимом: у развалленных ворот интерната стоит на вахте караульный. И царит в этом микромире никем не потревоженный дух сталинизма, ревностно охраняемый микродиктатором — директором школы Валико. Так, бежавший из застойного, скованного льдом равнодушия и практицизма мира городской жизни Ника словно бы делает шаг назад, в прошлое, в эпоху сталинизма, гротескно представленного в карликовых формах. Под трескучие демагогические лозунги и чтение патриотических стихов, под прикрытием национальных авторитетов здесь идет все то же самоутверждение маленького тирана над нищими, оборванными детишками, потерявшими человеческий облик воспитателями. Потакается стравливание, доносительство, тотальная слежка и подозрительность.

Опрокинутое в прошлое время, ситуация сцепления двух эпох, работающая на расширение и углубление смысла идей фильма становится своеобразным катализатором, ускорившим личностное созревание Ники. И тут авторы обратились к опыту человечества, к мифу о постижении истины через страдание.

Погибает в бессмысленном побеге

единственный близкий, хоть и не во всем понятный Нике человек — странный, на грани психической аномалии молодой воспитатель Амиран. Он уходит в никуда, в скованное морозом бездорожье. Накануне, в предновогоднюю ночь он сотворил чудо, подарив обездоленным людям радость истинного праздника, пробудив в них смутную надежду на возможность выхода из замкнутого круга отчуждения. Выхода навстречу друг другу. Но прошедшая через ад Афганистана его собственная душа оказалась неспособной на самоизлечение.

...Распятое на снегу тело Амирана, в широко раскрытых глазах которого прочитывается страдание, его предсмертное письмо обрывают в Нике — герое фильма — последнюю струну, взвинчивают его до состояния неистовства. И тут медленный, рефлекторный ритм картины вдруг срывается на стремительный, темпераментный бег эпизодов, поступков, столкновений, окрашенных трагическим сарказмом.

Пляшущее на облупленной стене сарая изображение «вождя народов», его глуховатый голос: «Наше дело правое!» (Ника нашел спрятанную, очевидно, в ожидании «лучших времен» кинопленку), резкий звук разбиваемой в ярости посуды, неистовый нечеловеческий вопль героя. Это истерика доведенного до отчаяния человека. Но вместе с тем это и родовые муки явления новой человеческой сути. Так, обозначив исходящую точку нашей общей человеческой беды, авторы приближаются к итогу фильма.

Нет, Ника не растворяется в двусмысленной «идиллии» загородной прогулки, как его тезка из «Листопада», не гибнет под колесами машины по воле слепого случая, как «певчий дрозд», не уходит за горизонт безнадежности, как Алекси. Он сознательно идет на дерзкий, недозволенный поступок, на эпатаж.

Утром в мрачном коридоре интерната ошеломленные воспитатели становятся свидетелями страшного зрелища: с низкого дощатого потолка свисает тело «повешенного». Но второе распятие не свершится. Его парафраз на этот раз выливается в ситуацию саркастического гротеска. Вдруг «воскреснув», Ника дерзко и грубо бросает в лицо собравшимся: «Нет, мы не умрем! Не надейтесь! Хватит вам отсиживаться в норах! Хватит фарисейства и лжи!» Однако авторы фильма далеки от прямолинейных сентенций, от демагогических идей вроде идеи размежевания поколений или раздела наций на правых и виноватых. Нравственный вывод фильма закодирован в другой неожиданно возникающей ситуации — в эпизоде, который заключает фильм.

Распахиваются настежь окна темного коридора, «разоблачая» атрибуты интерьера съемочной площадки, и раздается команда: «Мотор, стоп! Кончили!» Участники только что разыгранной перед нами драмы, иными словами, съемочная группа, разминаясь и переговариваясь, снимают с себя напряжение и усталость от многочасовой работы перед камерой. Так, в брехтовском хороводе сходятся авторы фильма и экранные персонажи, герои вымышленные и реальные лица, разные поколения наследников исторической вины. Сходятся в необходимости страдать общей болью, преодолевать общую беду, потому что нет иного средства излечения от анемии, нет иного пути, как путь к человечности.

«Анемичные» молодые герои грузинского кино знают лишь то, от чего они программно отказываются, но не знают, чего хотят. Но на смену им приходят герои иного типа, те, которые имеют позитивную программу. Это программа «выхода из темной норы» собственной души, освобождения от духовного рабства во имя гуманизации общества, во имя постижения подлинных человеческих и национальных ценностей.

Спор о человеке, противостояние добра и зла, проблемы совести, вины и покаяния выходят в некоторых фильмах молодых кинематографистов на новый круг, новый уровень размышлений. Это особенно заметно в первом полнометражном фильме режиссера Л. Тутберидзе и оператора Д. Шушания «Последняя молитва Назаре» — зрелой,

мудрой, не похожей на дебют работе.

Сюжет фильма аскетически сжат — в нем нет ни отступлений, ни ретроспекций. Лишь напряженное духовное странствование, путь человека к познанию себя, к познанию истины. Но это еще и жестокий, не на жизнь, а на смерть спор. С одной стороны — зловещая и трагическая в постоянном беспокойстве замутненной совести и шаткой веры фигура комиссара Нижарадзе — набирающего силы диктатора и его последыша (шакал при волке), циничного, наглого холуя. С другой, духовный пастырь Назаре — олицетворение народной нравственности и высокой духовности.

Митрополит Назаре, историческая личность, был расстрелян революционерами-экстремистами. Повествуя о событиях начала 20-х годов в Грузии (фильм снят по документальной повести Акакия Гацерелия), авторы оставляют зрителю свободу ассоциативного сопряжения их с эпохой сталинизма и с годами застоя. Перенесенный в сферу кинематографической пластики, этот спор о человеке открывает свою многомерность и сложные контексты еще и потому, что ведут его умные и талантливые актеры Рамаз Чхиквадзе и Гурам Пирцхалава. Прославленные мастера не только с удовольствием согласились сниматься в фильме дебютантов, но и стали их единомышленниками, что, на мой взгляд, является драгоценным свидетельством консолидации художников разных поколений в служении общественной идее.

«Последняя молитва Назаре» снова уводит нас в сферу рефлексий о «дороге к Храму». Возведенный в собственной душе храм человечности и милосердия оказывается прочнее любой рукотворной ценности. Творимое мудростью, терпением и любовью несоизмеримо надежней всего того, что порождено самосжигающей энергией ожесточения. Революция не должна уподобляться Сатурну, пожирающему своих детей. Таков вывод фильма.

Век, выбитый из колеи, сквозь политические провокации, заговоры, революции идет к развязке. Философская альтернатива «быть или не быть» стала «проклятым вопросом» повседневности, грубой реальностью. Игра честолюбий, страсть к самоутверждению любой ценой, экономический экстремизм толкает всех — людей, нации, человечество — на край братской могилы. Балансировать на краю теперь уже никому не удастся.

От безнадежности до консолидации — таков путь идейного развития молодого кино Грузии. Такова его общая тенденция. Консолидация — «объединение, сплочение отдельных лиц, групп, организаций для усиления борьбы за общие цели»,— читаем в словаре. Хотелось бы добавить: «объединение личностей, свободных в мыслях и действиях, способных уважать друг друга». Отрадно, что молодые кинематографисты Грузии сумели уловить и отразить умонастроение наиболее прогрессивной части своих сверстников. Тех из них, кто, отталкиваясь от экстремизма, от всякого рода перегибов и ожесточения, умеют размышления и рефлексии переплавить в дело. Это они в долгой и упрямой борьбе отстояли от разрушения и гибели величественный памятник древности Давид-Гареджи, заставили убрать военный полигон из заповедных мест. Они во многом сориентировали общественное мнение республики, потребовавшее задержать строительство Транскавказской железнодорожной магистрали. Да, именно консолидация — объединение личностей в борьбе за общие цели, а не гипнотическая тирания лидера, самоутверждающегося перед распаленной лозунгами толпой, способна принести народу, нации добро и обновление.

Герой одного из рассказов известного грузинского прозаика Резо Чеишвили — юноша, дошедший до психического срыва в борьбе с лицемерным миром, с горечью и отчаянием вопрошает: «Для чего мне дан разум? Для страданий, самозащиты или для постижения истины?»

Сегодня время ждет ответа на эти вопросы.

Игорь Писарев

Хроника раннего концевековья

Свет! Дайте свет! — этими словами, нет — командой начинается документальный фильм «После летаргии», снятый режиссером А. Никишиным в Прибалтике. И свет дают. Но то не «свет правды», а жесткий луч прожекторов, нацеленных на заключенных, которых конвоируют в спецвагон для дальнейшего этапирования. Свет давит, надвигается слепяще-непроницаемой стеной. Пробить в ней брешь под силу лишь покосившимся деревянным крестам на заброшенном сибирском кладбище, где лежат тысячи безвинно сосланных латышей, литовцев, эстонцев, украинцев, русских, чеченцев... И еще белесую мглу раздвигает панорама колоссальных толп на недавних митингах в Риге, Вильнюсе, Таллине.

Взгляд в прошлое, трагическое, страшное, и шок от нынешнего брожения умов и народов в нашей стране — вот что фиксирует очнувшееся после десятилетий большого и малого террора коллективное сознание. Первое впечатление слепит, как вспышка, но постепенно ум привыкает к свету, и контрасты на экране сменяются ядовито-тусклой желтизной. Цвет сартровской «тошноты», невыносимости сущего, стремления вырваться из туго сплетающихся событий, цвет тоски и нетерпимости.

Тема нетерпимости — одна из доминант картины. Особенно сильно она звучит в сюжете, ставшем как бы ее рефреном. Коридор тюремного вагона, стучат колеса, звякают решетки на окнах, на дверях, бесконечно взад-вперед ходит часовой. В таком же вагоне на допросы в ленинградские Кресты и на место следственного эксперимента возили литовского парня, вчерашнего солдата, застрелившего в карауле семерых своих сослуживцев. Авторы не рассказывают предысторию преступления, не показывают Артура. Только несколько минут из разговора с его матерью, только два фрагмента: большая узбекская семья, отец, недавно схоронивший сына, и — темным вечером у калитки своего дома украинка показывает рукой куда-то в сторону, где сельское кладбище... А вагон-тюрьма катит, дребезжат железки... Этот кадр постоянно дробит повествование, возникает в наиболее напряженные моменты. Нетерпимость... эта доминанта XX века уловлена кинематографом уже на самой заре своего существования, но лейтмотив классического фильма Гриффита (мать качает колыбель) еще из того ностальгически «покойного» XIX столетия.

Когда несколько лет назад литовский экстремист плеснул кислотой на «Да-

---

«После летаргии»
Режиссер Андрей Никишин. Сценарий Александра и Андрея Никишиных. Оператор А. Горемыкин. Музыкальное оформление А. Арцимовича и Ю. Каспарова. «Видеофильм». 1989.

наю» Рембрандта — «в знак протеста против порабощения Советской властью его родины»,— этот варварский жест был, в сущности, проявлением озлобленной слабости и даже примитивного неразумия. Герой картины «Иди и смотри» расстреливает портрет Гитлера. Но одно дело разодрать в клочки фото фюрера и совсем иное — попытаться уничтожить художественный шедевр (и по-

Что же составляет его основу, где тот стержень, вокруг которого вращается все многообразие лиц, фактов, свидетельств, вошедших в картину? Для полуторачасовой ленты было отснято более сорока часов интервью и хроники. Последние съемки сделаны в мае 89-го года. Зрителям дана возможность стать очевидцами событий, о которых так неполно и порой тенденциозно

«После летаргии»

чему же этот акт должен означать вызов советскому государству, а не голландцам?) В подобных поступках есть нечто «магическое»: иррациональным образом изображение соединяется с лежащей за его пределами сутью. Однако не присущ ли и всем нам этот атавистический инстинкт, не путаем ли мы зло с человеком — носителем зла? Не боремся ли со своими близкими, а не с самим пороком и грехом, искажающим их облик? Конечно, тут можно вспомнить евангельское слово: зло должно войти в мир, но горе тому, через кого оно входит. Так, на постоянной перемене фокуса — от социального к этическому, от судьбы народа к судьбе личности — и построен фильм «После летаргии».

писала центральная пресса, о которых мы узнавали в большей мере из передач западного радио, оперативных, насыщенных, но тенденциозных уже на свой лад. Каждая из сторон давала свои версии, чего же хотят прибалтийские народы. Политики, с профессиональной невозмутимостью разрушающие мировое равновесие и под аплодисменты мировой же общественности его восстанавливающие, журналисты, комментирующие происходящее в запальчивости сиюминутных концепций,— и те, и другие достаточно ангажированы, чтобы позабыть о банальной истине: коллективное мнение не возникает из простого арифметического сложения всех частных мнений. Об этих голосах оди-

ночек, всех и каждого, ни на минуту не забывают авторы фильма. Они специально не дают пояснительных титров с датами, названиями мест, фамилиями интервьюируемых. В этой полифонии равноценны сбивчивые реплики латышских ребят, у которых подожгли школу, и рассказы литовских и эстонских правозащитников о своей борьбе; благодаря перекрестному монтажу возникает внекошмарного сна и обнаружившего, что дальше ему придется бодрствовать при разворачивающемся через все десятилетия XX века Апокалипсисе, вселенском водовороте, вбирающем в себя национальные трагедии и личные катастрофы. Но именно жизнь человека утверждается в картине как мерило любых исторических событий.

Есть еще одна метафора, охватываю-

«После летаргии»

словесный авторский комментарий, в равной степени объективизирующий сарказм старого актера по поводу прихода советских войск в Латвию и воспоминания энтузиаста-рабочего, которого эти же войска освободили из тюрьмы, куда он угодил в эпоху Ульманиса; эпизод радостного, почти праздничного радения какой-то христианской общины в Эстонии сменяют скорбные, статичные кадры богослужения до сих пор запрещенных на Украине униатов... Соприсутствие и взаимозависимость многих разнонаправленных токов создают особый эмоциональный настрой картины. Это напряженная, тяжелая атмосфера, и она, по-моему, довольно верно передает состояние человека, пробудившегося от

щая фильм кольцевой рифмой. В закатном свете катит свои волны море. Слишком часто его сопоставляли с людскими волнениями в периоды войн и революций. Нет, это северное море холодно и отчужденно. Бесстрастно-размеренный прибой скорее растворяет в себе людские волнения, намывает на песке узоры, чтобы через несколько секунд их размыть. Вновь и вновь. Без конца? Может быть, так успокоенно будет выглядеть Земля, когда стряхнет с себя «гордых усовершенствователей природы»? Не хочется верить, что после темного Средневековья наконец-таки наступает «долгожданное» концевековье. Однако эти мысли посещают уже слишком многих людей. Один из номеров эстонского

журнала «Радуга» открывается небольшим текстом Хенна Латта «Молитва»:

«Земля вдруг словно сузилась, стала тесной, она уже не в силах накормить, укрыть, дать защиту.

Но защиту — от кого? Разве явились пришельцы из вселенной, что мы не находим общий язык с ними, разве они угрожают нашей Земле?..

Люди, дорогие, говорите вы на эстонском, русском или любом другом языке! Давайте отбросим враждебные мысли, давайте отложим — будем же до конца честными — и оружие, которое у некоторых уже под рукой. Отрешимся на миг от времени, посидим молча перед мерцающим огоньком свечи, поразмышляем о себе, своих предках, о нашей земле, помянем их души, подумаем о своей душе...»

Как вздох из глубины души звучит в финале фильма песня на стихи Анатолия Горюшкина, посвященная картинам Брейгеля. Многофигурные композиции художника отличает удивительное единство деталей. Всему уделено предельное внимание — каждой твари, каждому предмету, каждой былинке. Схваченные с высоты птичьего полета, они объединяются линией горизонта — затерявшиеся, может, друг для друга, но все как на ладони перед Небесным Оком. И если в целом фильм на кого-то, наверное, произведет впечатление плотного эмоционального сгустка, то для меня финальный аккорд с его ностальгией по океанскому покою, космическому ладу брейгелевских картин стал тонкой, призрачной, но все же путеводной нитью, выпроставшейся из клубка наших застарелых национальных и человеческих проблем. Хватит ли только времени и разумения, чтобы выбраться из этого лабиринта Минотавра?

Гражина Арлицкайте

Все-таки реальность!

Вопрос, что такое национальные кинематографии сегодня, в эпоху бурных перемен в жизни кинематографа, преобретает особое значение для их представителей.

Само определение «национальные кинематографии» родилось в контексте сталинской национальной политики и прямым образом включило в себя суть и содержание оной. А контекст этот отличался тем, что понятийный уровень определения предлагал одно, а практическая реализация этой политики — другое. Национальное и националистическое в государственном содружестве, признающем чье-то бесспорное старшинство, уравнивались, а внеклассовое общечеловеческое противопоставлялось классовому интернациональному. Пресловутая теория культуры — социалистической по содержанию, национальной по форме — дала прочные стереотипы классификации во всех сферах духовной деятельности. На основе такого подхода в киноведческих трудах и в критике понятие «советское кино» стало эвфемизмом русского киноискусства. Все другие кинематографии объединялись одним термином — «национальное кино».

В реальном развитии кинематографа, дотируемого из госбюджета, такое понимание приобретало конкретное выражение: центральные студии финансировались, снабжались, оснащались по первой категории, республиканские — по третьей. Изначальное старшинство предполагало невозможность паритета и определяло неравенство на всех уровнях, включая должностные оклады и сметы на производство фильмов.

Отсутствие истинного федерализма в национальной политике страны, объединяющей в единую политико-экономико-культурную структуру республики совершенно разные ментальные и исторические корни, было чревато теми последствиями, свидетелями которых сегодня мы являемся. Ограничив проблему лишь киноведческим ракурсом, мы столкнемся со странным парадоксом: в понятие «национальная кинематография» не попадает русское кино!

На координационном совете НИИ теории и истории кино, недавно проходившем в Москве, был выдвинут актуальный тезис: «хозрасчет и судьба национальных кинематографий». А что — русское кино, оно разве не национальное? В ряду национальных кинематографий оно не числится. Среди творческих киносоюзов республик отсутствует, кстати, самый многочисленный союз русских кинематографистов, или Российской федерации, как бы подтверждая приоритет административного деления на центральные и периферийные организации. Отсюда — конфликтность отношений, нервность сосуществования, несκончаемые упреки в адрес секретариата СК СССР при бесспорном его желании блага для всех. Хотим федерацию? Хотим. Что делаем? Создаем гильдии. Как? А так вот.

Не создав главное — федерацию, создаем структурные образования по профессиям — гильдии, полагая, очевидно, что этап федерализации пройдет сам собой. Когда это приводит к хаосу, выдвигаем проверенный доперестроечный тезис: «приостановить образование федерации, так как это процесс деструктивный». Значит, на пути демократизации мы пока что способны только по-

ставить все с ног на голову, а потом, согласно традиции диктата, крикнуть: «Приостановить!»

Смещение понятий в первом случае и структурно-организационная путаница в другом объясняют, почему есть так, как есть, а не так, как должно было бы быть.

Революционный V съезд Союза кинематографистов СССР в бурном и справедливом пафосе протеста против окостенелой системы управления кинематографом выдвинул генеральные идеи перестройки кинодела во всей стране. Это идеи творческой и производственной самостоятельности и, следовательно,— ответственности тех, кто делает кино. На основе этих идей родилась модель хозрасчетного кинематографа согласно государственному стратегическому курсу на хозрасчет — то есть самоокупаемость и самофинансирование. Робкие попытки оспорить саму концепцию прибыльности искусства и культуры не меняли сути дела. Вскоре выяснилось, что путь к самоокупаемости кино лежит через коммерциализацию кинематографа. Когда появились первые знаменосцы этого курса, так же робко заговорили об опасности самого курса.

Критик Наталья Иванова в этой связи поставила любопытный вопрос на страницах журнала «Искусство кино» (1989, № 3): «кто рискнет поддержать «малые» литературы во времена хозрасчета издательств?» И ответила: «Ежели только какое западное издательство. Кстати, для них (то есть западных издательств — *Г. А.*) яркая национальная специфика — плюс, а не минус, как для нашего воспитанного в духе интернационализма читателя».

Что же, вопрос точный и прямо ложится на проблему зрительской судьбы картин малых кинематографий в нашей стране времен хозрасчета. Тут и до хозрасчета дело было плохо, а теперь уж вообще стоит ли им картины делать — вздыхают прокатчики. Все понятно: есть цифры посещаемости, а они и впрямь огорошивают своей малостью. Одно непонятно. Ведь их западный хозрасчет почище нашего (вот уж где самофинансирование и самоокупаемость в неразрывном единстве), а им рискнуть не страшно. Нам же не только страшно, да еще и неохота, настолько сильно интернациональное воспитание не только у читателя или зрителя, но и, видать, у издателя и прокатчика.

Здесь стандартное деление на кино центра и национальные кинематографии приобретает еще и финансовые мотивации. Нежелание зрителей смотреть литовские, эстонские, киргизские, грузинские фильмы у нас в стране всегда подтверждалось жалкими прокатными результатами, оспорить которые невозможно, поскольку с цифрами не поспоришь. Сегодня больше смысла подумать о том, о чем вскользь заговорила Наталья Иванова,— о неумении нашего, «воспитанного в духе интернационализма» читателя и зрителя воспринимать национальную самобытность как эстетическую и познавательную ценность.

Мысль Н. Ивановой помогает оспорить устоявшиеся стереотипы восприятия: мол, были бы национальные картины интересны, их бы смотрели, а неинтересны, так и нечего спрашивать. Однако остановимся на свежем пока что примере. Стоило изъять из рассказов Фазиля Искандера главный драматический узел — драму иссякшей народной жизни, превращенной в фальшивый ритуал национальных обычаев — и адаптированный боевик «общесоюзного вкуса» «Воры в законе» молниеносно заимел ошеломляющий успех среди «воспитанного в духе интернационализма» зрителя. В противоположном случае, думаю, успех соответствовал бы довольно умеренному увлечению прозой Ф. Искандера. Для коммерческих целей драма народной жизни оказалась не нужной. Не нужным оказалось главное.

Сфальшивить, конечно, можно на всем, на национальных чувствах тем более. Можно спекульнуть на этнографии. Бездарность и одаренность, равно как рождающиеся у нас коммерческий цинизм и неискренность,— качества интернациональные. Однако замечание Н. Ивановой провоцирует размышления более глубокие. Ведь позиция «зрителя, воспитанного в духе интернационализма», не случайна. Она плод «муд-

рой национальной политики», воздвигнувшей прочную стену нетерпимости вместо восприимчивой открытости ко всему самобытному, трактующей национальное достоинство как опасную ограниченность, изъявшей живую историческую память народов из актива их духовного обмена и подчинившей творческую мысль обслуживанию массового сознания по принципу всегда правого большинства. Только в атмосфере тотальной денационализации возможно «национальную самобытность воспринимать не как плюс, а как минус».

На этой основе и вырос страх национальных кинематографий перед грядущей самоокупаемостью, сопровождаемый искренней или мнимой озабоченностью вполне реальной перспективой их скоропостижной гибели в неравной конкурентной борьбе со студиями центра, изначально имеющими зрительское преимущество среди славяноязычного большинства страны. Ведь хозрасчетная модель исходила из потребностей центра, допуская возможность ее специфического применения «на местах». А у национальных кинематографий и впрямь много общего (ведь прежняя модель тоже создавалась как нечто единое для всеобщего пользования): та же двухэтажная система бюрократической зависимости от республиканского Госкино и Госкино СССР, та же категория студий республиканского подчинения в отличие от студий союзного подчинения, следовательно — низшие оклады, сметы для картин и т. д., нищенский уровень материально-технической базы. Равенство достигалось разве что на уровне повсюду одинаково дремучего проката. В разных местах самые слабые звенья варьировались, однако общий, схожий уровень кризиса складывался из этих элементов.

Приказ о ликвидации Госкино республик путем их включения в структуру министерств культуры был одной из первых реорганизаций всеобщего характера. Со временем перемены стали принимать индивидуальный характер согласно главному: отстаиванию принципиально нового экономико-политического и культурного суверенитета республик. Процесс этот сложный и не такой скорый, однако более преуспели коллеги, которые воспользовались тем, что он происходит. Наши соседи латыши, не теряя времени, использовали право перестроить структуру кинодела республики так, как они посчитали нужным. Взвесив свои возможности, они подчинили все составные части этого дела основному структурному образованию — киностудии. Позиция делового разума одержала победу над рознью и ведомственными амбициями проката, кинофикации, бывшего Госкино — во имя производственной и творческой самостоятельности латышского кинематографа в будущем. Сегодняшняя киностудия Латвии имеет шанс стать сильной. Можно по-разному оценивать художественные достижения и перспективы латышского игрового кино, однако такой деловой опыт перестройки национального кинодела обнадеживает, ибо не зря говорится, что «дорогу осилит идущий».

В Эстонии мощным инициатором перемен стал Союз кинематографистов. Здесь толково использован открывшийся канал прямых зарубежных связей, посредством которого при тех же скромных возможностях, что и у нас, оказалось реальным организовать международные фестивали и вообще взять дело эстонских внешних контактов в свои руки. И включиться в близкий по традициям контекст скандинавской культуры.

Нам тоже кое-что удалось. На студии возникли четыре объединения, то, что осталось от республиканского Госкино, разместилось под крышей Министерства культуры, а кинопрокат и кинофикаторы по собственной инициативе объединились в концерн, назвавший себя ни больше ни меньше как «Литовское кино». Кстати, новоявленный концерн не очень-то желает заниматься тем, что не просто называется, а прямо является литовским кино: прибыль, живые деньги тут важнее, чем поддержка национального киноискусства. Административный фланг планово-производственного звена тоже хочет спокойной жизни без риска и лишних трат. И вот уже по бухгалтерским этажам студии начинает гулять концепция копеечной экономии, порожденная

страхом перед грядущим хозрасчетом: выгодней не послать картину на международный фестиваль, чтоб не платить за английские субтитры; нечего списывать сценарные траты, пусть сразу пишут «начисто».

В творческом звене, как, кстати, повсюду, единомыслия пока нет. Наш союз, в отличие от центрального, не смог привлечь своих членов напряженной внутренней жизнью. Жизнь настоящая, беспокойная бурлит за дверьми, там, где уже реальностью стало нечто более важное, чем даже творческое братство, — народное единомыслие. «Литва без суверенитета — Литва без будущего», «Голосуем за «Саюдис» — голосуем за Литву». Сегодня это уже не просто лозунги.

В таком контексте призывы руководителей республиканского союза демократизировать управление кинематографом, поставив над студийными объединениями общественный координационный совет, уполномоченный распределять республиканскую дотацию на нужды кинематографа между объединениями и попрежнему разрешать или не разрешать отдельным художникам снимать свои фильмы, не может не вызвать, по крайней мере, удивления. Неужели наша концепция кинематографической самостоятельности ограничивается проверенным доперестроечным принципом: тот, кто наделен правом, не имеет обязанностей, а имеющий обязанности лишен прав?

Говоря о желанных переменах в кинопроизводстве, будем помнить: мы еще не создали новую структуру. Пока происходит перестройка рядов в ситуации общей экономической дестабилизации и мощной деструкции творческого характера. Для снятия кризисного напряжения сегодня необходима мудрая национальная политика. Политика, которая исходит из убеждения, что совокупность прав и свобод может вывести из тупика этнических споров, что отношения друг с другом можно устанавливать на основе разумного учета интересов, договоренности и компромиссов. Нужно понять необходимость всесторонних усилий и, не пугаясь слова «кризис», как говорится, «потребовать с себя по новому счету».

Такая установка по отношению к истории литовского кино заставит нас, киноведов, сделать честную ревизию поворотных пунктов его развития и вернуть его в реальный, невыдуманный исторический контекст жизни народа.

В практике живого художественного процесса труднее всего побеждаются привычка к старым, «отвоеванным» структурам, привязанность к милым сердцу стереотипам, даже если они публично клеймятся и опровергаются. Выход в новую художественную реальность нельзя подогнать и скорректировать, он может быть найден только самой жизнью. Этим, наверное, и объясняется тот факт, что эпоха застоя родила не только этику художественного подвижничества, но и ее эстетику (Тарковский, Герман, Климов), полемичную по отношению к авангардистской деструкции, которой отмечены картины сегодняшних претендентов на новую художественность времен гласности и перестройки.

В литовских картинах 60-х годов («Чувства», «Никто не хотел умирать», «Лестница в небо») драма народной жизни, драма разорванности этой жизни раскрывалась как драма личности на фоне исторической судьбы послевоенной Литвы. Настоящие причины, разделившие деревню кровавой границей, не могли быть прямо заявленными в системе художественной аргументации согласно общей концепции национальной политики 40-х годов в Прибалтике. Идеологическая ясность постановки вопроса (с кем ты?) заостряла значение социума, среды, рождая стиль суровый, сдержанный, графически выразительный. Ответ на вопрос лежал в плоскости гражданского сознания автора, ответ был на его совести.

Но вот появилась картина режиссера А. Пуйпы «Вечное сияние». Ее стиль лишен классической строгости, свойственной литовским картинам 60-х годов,— это пластика постмодерна, свободно превращающего реальность в сон и сон — в реальность. Драма утраты корней, народного уклада жизни, переи-

наченной по чужому образу и подобию, здесь сфокусирована в немудреном сознании деревенского парня Аницетаса, который хотел быть счастливым и не смог, как и Амиля, как Пране и Зигмас, эти взрослые дети литовской деревни конца 50-х годов. Однако не только стиль «Вечного сияния» оппонирует своим известным предшественникам.

Картина А. Пуйпы освобождает, наконец, от постоянного вопроса: что в литовском кино достоверная аутентичность, а что — необходимая дань ложно понятому интернационализму. Сам факт ее появления противостоит двуликости официальной национальной культуры эпохи застоя, которой вменялось в обязанность преподнести то, чего требовала официозная, идеологизированная (режимная) мораль. Патриотические или гуманистические темы и идеи, свидетельствующие о независимости автора по отношению к ней, неизбежно зашифровывались, кодировались. А. Пуйпа достоверен. И достигает этого эффекта, на мой взгляд, на уровне уже новой художественности.

Означает ли удача «Вечного сияния», что литовское кино 60-х превратилось в «папино кино», как принято сегодня третировать искусство предшественников с высоты причастности к авангарду, социальному и художественному? По-моему, нет. Скорее это свидетельство освобождения художественного сознания. Значит, появился шанс уйти от психологической притягательности стереотипов, отличить национальное самосознание от национальной самомистификации, не путать злобу дня с глубинными проблемами жизни.

Уверена, что все это — проблемы не одного только литовского кинематографа, ибо вопрос, так бурно обсуждавшийся на страницах «Дружбы народов» в 60-е годы — «Национальный характер: миф или реальность?»,— сегодня обрел более чем определенный ответ. Все-таки — реальность!

Вильнюс

Иван Дзюба

Открытие или закрытие «школы»?

На наших глазах возрождается интерес к украинскому поэтическому кино. Точнее, он никогда не исчезал. Это яркое художественное явление жило и живет в сознании и, что еще более важно, в подсознании кинематографистов своей собственной жизнью, столь необходимой искусству экрана начиная с премьеры «Теней забытых предков» и по сегодняшний день. Не будем спорить о названии. Оно если и не условно, то не вполне охватывает содержание многообразного опыта целого творческого направления. Пришло время по-новому всмотреться в этот ценный опыт, по-современному его осмыслить (и, разумеется, сделать все необходимые выводы из его горькой судьбы). При этом будем опираться на то, что уже сделано в этом отношении. Увы, не все из прежде сделанного стало общим достоянием, вошло в научный обиход — по причинам, слишком хорошо известным.

Мы публикуем в этом номере рецензию И. Соловьевой и В. Шитовой на «Тени забытых предков», написанную в 1964 году, и статью И. Дзюбы, ждавшую своего часа с 1970 года. Иван Михайлович Дзюба печатается у нас впервые, считаем необходимым представить его читателям.

В пору написания статьи ее автору было сорок лет. Филолог по образованию, окончивший аспирантуру у выдающегося украинского ученого академика А. И. Белецкого, И. М. Дзюба быстро приобрел известность литературоведческими исследованиями, критическими статьями, книгой «Обыкновенный человек или мещанин?» (1959), публицистикой. В 1972 году за неопубликованную работу «Интернационализм или русификация?», открыто представленную автором в установленном порядке, он подвергся публичному шельмованию, был арестован, ему были предъявлены политические обвинения, его свобода находилась под угрозой, его имя оказалось под запретом. Только в конце 70-х годов И. М. Дзюба получил возможность вернуться к активной творческой, а ныне и к общественной деятельности.

От автора

Эта статья была написана в ответ на выступление М. Блеймана в № 7 «Искусства кино» за 1970 год. Известный кинодраматург и кинокритик, выражая свое субъективное неприятие ряда ярких новаторских произведений украинского кино 60-х годов, видимо, и не предполагал, что его мнение будет использовано для подавления талантов. Пока я работал над статьей, ситуация на Украине обре-

Журнальный вариант.

ла такой характер, что я счел бесполезным предлагать ее для печати, тем более что мое имя к тому времени было уже сочтено неудобопечатаемым.

Статью М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» в № 7 журнала «Искусство кино» (1970) без преувеличения можно назвать событием в сегодняшней кинокритике и в творческой жизни нашей кинематографической общественности вообще. Наконец-то сделана попытка серьезного анализа и обобщения опыта явственно обозначившихся в последние годы исканий в советском кинематографе и даже произнесено по поводу ряда будто бы родственных явлений сакраментальное слово «школа», давно, правда, бытовавшее в изустных декларациях и полемиках по сему предмету, но не получавшее печатных полномочий. Наконец-то вслух высказаны, высказаны с большим умением и ярко, и сведены в продуманную систему касающиеся этих явлений опасения, предостережения, упреки.

Вместе с тем и автор статьи, и сама редакция «Искусства кино», видимо, превосходно осознавали, что столь широкая, сложная и по-своему щекотливая тема не могла быть ни исчерпана, ни окончательно или безошибочно истолкована в одном выступлении, каким бы серьезным оно ни было, и рассматривали его, очевидно, как начало дискуссии, как «приглашение к спору» (под таким девизом и была опубликована статья). Но вот прошло несколько месяцев, появились уже три следующих номера журнала, а никакого продолжения разговора нет. Неужели никто из деятелей кино, его ценителей и любителей не захотел принять «приглашения»? Это тем более странно, что к спору побуждает не только тема и проблематика статьи М. Блеймана, но и само ее существо, ее логика и характер утверждаемых в ней творческих принципов. Надо надеяться, что такая дискуссия с участием авторитетов и специалистов все-таки еще состоится, а в ожидании ее да позволено будет высказаться и неспециалисту, то есть попросту дилетанту.

Напомним о предмете статьи М. Блеймана. Внимание маститого автора привлек ряд несколько необычных фильмов, созданных в последние годы на различных студиях страны. Он усмотрел в них нечто общее, позволившее ему говорить о целостной «школе», стоящей или ставящей себя особняком в советском киноискусстве. Среди произведений «школы» М. Блейман находит незаурядные и некоторым ее творцам явно симпатизирует, но тем не менее в главном ее творческое направление считает непохвальным и уводящим в сторону от задач киноискусства, более того — бесперспективным и бесплодным. Таков смысл появившейся в «Искусстве кино» публикации.

Лично у меня — скажу сразу — вызывают возражения и определяемые М. Блейманом границы новой «школы» — круг ее явлений, и данная им характеристика ее творческого существа, и оценка ее места в советском кинематографе, а соответственно — ее перспектив. Все эти три группы вопросов тесно связаны между собой и взаимоопределяются, но начинать, видимо, следует с того, в чем видит М. Блейман творческое существо, эстетическое обличье «школы».

●

Основным предметом разговора у М. Блеймана стали фильмы С. Параджанова. Вряд ли это будет для кого-то неожиданным. В конце концов, все более или менее неопределенные толки последних лет о новой «школе» были так или иначе связаны с именем С. Параджанова, а «брожение» среди молодых кинематографистов было непосредственно вызвано взрывной силой его «Теней забытых предков». Ими-то, «Тенями забытых предков», и датирует М. Блейман рождение новой «школы», из них первоначально выводит ее творческие принципы. Но в таком случае все истолкование существа «школы» у него решающим образом предопределено тем, как он понимает «Тени». Посмотрим, как.

Послушаем автора. «Мне нужно,— пишет он,— определить основные прин-

«Тени забытых предков».
Иван — И. Миколайчук

ципы строения «Теней забытых предков», определить своеобычные черты поэтики этой картины.

Они — в лаконизме сюжета, в усечении психологических характеристик, в выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов, в концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа, в пренебрежении диалогом и вообще речевой выразительностью».

При всей вдумчивости и доброжелательности этой характеристики она, пожалуй, огорчит многих из тех, кто хорошо помнит фильм «Тени забытых предков» и кому он дорог. Огорчит не только тем, что тут многое (и порой самое существенное) не сказано, но и тем, что сказанное — не совсем справедливо и не всегда точно.

«Лаконизм сюжета»? Похвала это, порицание или простая констатация объективной эстетической приметы определенного произведения? В устах большинства теоретиков и практиков мирового и отечественного кино такая оценка звучала бы высокой похвалой. Но в устах автора обсуждаемой статьи «лаконизм сюжета» — недостаток: начав со столь уклончивой характеристики, он постепенно подменяет ее другими, уже более осудительными, и в конце концов категорически обвиняет и С. Параджанова, и «школу» в игнорировании сюжета. А потому нелишне будет уточнить действительные обстоятельства дела. Пожалуй, правомернее было бы говорить не о лаконизме сюжета в смысле его усеченности, или пунктирности, или невыявленности, или в смысле снижения его роли — а о лаконизме выражения сюжета: в смысле особенного, концентрированного, обобщенного способа его обработки и подачи. В фильме действительно нет неизменно обстоятельного и исчерпывающего показа всех перипетий жизненного пути героя и его взаимоотношений с другими людьми. Вместо этого С. Параджанов позаботился о том, чтобы в продуманном и внутренне связном изобразительном ряде представить историю человеческой души, человеческую судьбу во всей ее целостности и полноте, как они выявляются во всей зримой «материи» психофизического поведения человека. Это и есть сюжет «Теней забытых предков»: не перегруженный подробностями событийной биографии, но емкий и целеустремленный в раскрытии внутренней биографии души. Натуральный ход человеческой жизни в нем преобразован и претворен в инокачественную и иномерную реальность: в такую последовательность и «вязь» развивающихся друг из друга кинематографических решений, в такое внутренне обусловленное протекание экранного материала, которые слагаются в исчерпывающую чувственно-образную целостность и вызывают «обширное» эстетически полноценное и законченное переживание.

Далее в статье речь идет об «усечении психологических характеристик». И с этим можно было бы согласиться, если бы имелся в виду особый способ психологической интерпретации: ведь киноискусству вообще свойственно «усечение» как художественный принцип,

прием (часть вместо целого, интенсивность вместо экстенсивности). Но в контексте всех суждений М. Блеймана и в свете чуточку выше высказанной им мысли о том, что авторы фильма-де «сосредоточили внимание не на перипетиях истории персонажей, не на исследовании их психологии, а на демонстрации среды, в которой происходит действие»,— эта формула приобретает негативный оттенок и должна означать, видимо, недостаток психологизма в «Тенях забытых предков». Впрочем, как и в первом случае, автор недолго задерживается на таковой эвфемистической формуле и очень даже скоро изящно соскальзывает к категорическому утверждению о принципиальном апсихологизме С. Параджанова и «школы» вообще. А коли так, то и на этом приходится остановиться.

«Тени забытых предков». Маричка — Л. Кадочникова

Конечно, в «Тенях забытых предков» нет — и соответственно творческим установкам С. Параджанова не могло быть — самодовлеющего «игрового» психологизма или романического, нет и не могло быть пространных психологических «характеристик», психологическая интрига не является тут пружиной движения киноматериала... И тем не менее фильм глубоко психологичен. Он весь есть история душевных и эмоциональных состояний героев, запечатлевание и «материализация» этих состояний в языке кинопластики. Человек, его страсти, его надежды, его любовь, его горе, его внутренняя борьба, его отчаяние — вот что живет на экране, но не в бытовой или театрализованной «натуральности», не в иллюзорной всамделишности, а в поэтической экспрессии, в напряженной образности. Вспомним, что даже и формальное членение фильма подчинено психологическому постижению его главных героев — главы фильма называются: «Любовь», «Одиночество», «Смерть» и т. п. Вспомним, как впечатляюще показана в фильме любовь Ивана и Марички, как щемяще предстали затем его одиночество и неприкаянность, с каким состраданием раскрыта трагедия исступленного и — увы! — бесплодного поиска героем другой родной души. А душераздирающая борьба между новой страстью — к Палагне — и памятью о Маричке? А поразительная суггестивность Ивановых видений — смелая и яркая объективация сложных и тонких психических комплексов?! Как же после этого можно говорить о невнимании к психологии и судьбе героев («В центре фильма не любовная катастрофа, не трагическая гибель героев...») и т. д.?

Нет, речь могла бы идти о другом — об отказе от иждивенческого использования выработанных беллетристикой и театром, пассивно воспринятых «повествовательным» кинематографом спо-

собов изображения психологических состояний и процессов — и нахождении для этого собственно кинематографического языка. Становление этого языка продолжается уже несколько десятилетий. Многие большие творцы кино и его теоретики (и едва ли не в первую очередь С. Эйзенштейн) считают, что в отличие от других искусств ему доступна непосредственная демонстрация картины сознания. Кино как бы может изымать и закреплять вовне само чувственное содержание душевных представлений и процессов, говорить самими этими представлениями и их комбинациями. Внутреннее ви́дение героя, в литературе опосредоваемое через слово, а в театре — через слово, движение и мимику, в кино может быть непосредственно объективизировано и непререкаемо показано, может стать тканью произведения или его более или менее значительным формо- и структурообразующим элементом. Это открывает новые, еще сравнительно мало использованные возможности проникновения в механизм душевной жизни человека. С. Параджанов — один из тех режиссеров, которые осознают волнующую глубину этой проблемы. Он ищет в этом направлении, но ищет по-своему. Его увлекает не натуралистическое экспонирование психологического процесса, а его поэтическая трансформация, его, так сказать, непроизвольная или «напрашивающаяся» метафорика: те случаи, когда кадры сознания героя, будучи «документальными» в отношении содержания этого сознания, одновременно метафоричны для нашего восприятия данного содержания и в себе же содержат его расширительный поэтический образ. Яркий пример — сцена в корчме, когда камера начинает смотреть глазами смертельно раненного Ивана: в убыстряющемся, лихорадочном ритме кружится странно накренившийся гудящий и одновременно застывший мир, достигая — в красках, звуках, смене очертаний — предельного эмоционального напряжения, и вдруг все стихает и пустеет, и в этой мистической пустоте и безмолвии по экрану медленно, завораживающе, в один-два толчка проплывают потусторонне-двухмерные густо-алые кони (напоминающие тех, что уже появлялись в сцене заклятия Мольфара), пока и они не расплываются в смутную кровь... Тут непосредственное изображение смерти становится одновременно поэтическим образом смерти — то, чего требовал от кино С. Эйзенштейн и над чем далеко не все задумывались.

Но поэтическая транскрипция самого чувственного содержания души и душевных актов — не единственное средство психологического раскрытия и психологических характеристик у С. Параджанова. Сюда можно было бы добавить и привносимую уже авторскую интерпретирующую метафорику, и звуко-речевые способы создания настроений, эквивалентных внутреннему состоянию, и мимическую выразительность, и глубочайшую эмоциональную емкость пейзажей (а «психоистолковывающие» возможности пейзажа в кино несравненно больше и органичнее, чем в литературе). Все это могло бы стать предметом специального исследования, но в данном случае нам приходится ограничиваться констатацией того, что утверждения М. Блеймана о непсихологичности «Теней забытых предков», о невнимании их творцов к душевной жизни своих героев совершенно произвольны и не учитывают реального материала и реальной специфики фильма; что фильм как раз целеустремленно психологичен. Все творчество С. Параджанова — а тут о нем еще не раз придется говорить — подтверждает, что этого режиссера как раз более всего интересует сфера душевной жизни человека. Но психологизм С. Параджанова особенный: не столько описательный, демонстрирующий или скрупулезно-аналитический, сколько, я бы сказал, обобщенно-постигающий, поэтически-суммарный. В плотски зримых, чувственно неисчерпаемых образах он представляет взору телесному и духовному одновременно самые общие и самые «всегдашние», при всей своей будто бы исключительности, состояния человеческой души, ввергнутой в пучину коренных вопросов бытия и смерти. Так психологичность С. Параджанова неразрывно

связана с его философичностью. Но об этом речь будет ниже.

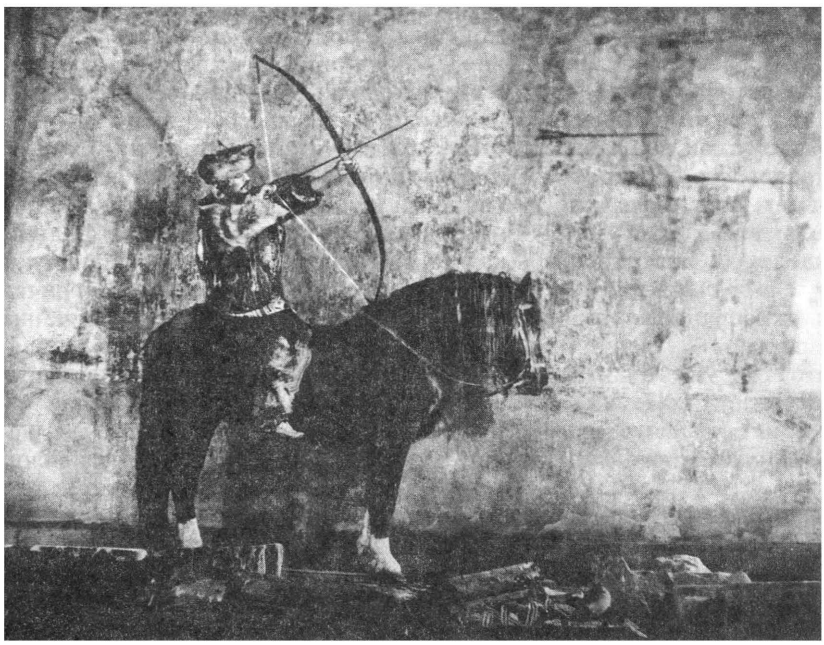
А пока возвратимся к следующему утверждению М. Блеймана, находящего в поэтике «Теней забытых предков» «выделение этнографических, фольклорных, экзотических мотивов». Тут мы позволим себе начисто не согласиться с М. Блейманом. В «Тенях забытых предков», как, пожалуй, ни в одном произведении советской кинематографии до сих пор, широко и щедро использованы этнографические, фольклорные мотивы и материалы, но они сугубо подчинены задаче осмысления жизни народа и раскрытия судьбы героев; они активно вовлечены в эстетическую концепцию авторов фильма и преобразованы в ней. В этом смысле «Тени забытых предков» как раз прямо и принципиально противостоят фильмам экзотическим, фильмам, в которых этнографические и фольклорные элементы или нарочито «выделены», или просто играют декоративную и зрелищную роль. Одно из больших завоеваний авторов «Теней забытых предков» именно и состоит в том, что они на практике показали: этнографический материал и фольклорные мотивы не есть нечто мертвое и внешнее для современного кинематографа, он может вырастать из национальной изобразительной культуры данного народа, из эстетики его быта, из испытанных временем форм его художественного мышления, воплотившихся в богатстве его материальной культуры, в поэзии его обычаев и обрядов. Отсюда ведет путь и к высокой и емкой условности современного искусства, и к его глубинному, внутреннему, нерасчленимому национальному своеобразию. Возникающие тут проблемы, конечно же, ничего общего не имеют с декоративным использованием этнографических, фольклорных, экзотических мотивов.

Далее одной из важнейших черт поэтики «Теней забытых предков» М. Блейман называет «концентрацию основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа». И тут тоже необходимы уточнения. Зрелищность обычно считается органическим качеством и достоинством кинематографа, во всяком случае — той его возможностью, которой не следует пренебрегать. Не говорим уже о том, что многие выдающиеся мастера мирового кино сознательно использовали принципы зрелищных представлений и жанров — цирка, фарса, ревю, карнавала, массовых ритуальных и иных действ и т. д. В статье М. Блеймана зрелищность понимается в смысле сначала слегка уничижительном, а затем и вовсе отрицательном. Потому стоит обратить внимание на то, что зрелищные компоненты в «Тенях забытых предков» не самоценны, а призваны создавать настроение, лепить образ, развивать действие и внутреннюю мысль фильма — они глубоко содержательны, и, может быть, уместнее было бы говорить не столько о зрелищности, сколько, скажем, о картинности или изобразительности. Картина падающего дерева в начале фильма, картина похорон старого Палийчука, сцена в церкви и движение Марички на фоне иконостаса, ритуал венчания с его символами, празднества и «коляды», картина Мольфарового заклинания и бури, своеобразное «положение во гроб» и танец гуцулов в хате, где лежит мертвый Иван, наконец, заключительные кадры фильма: немой ряд вопрошающих детских очей в квадратах окошек — все это, конечно, в высшей степени зрелищно; но сказать, что это зрелищно,— значит ничего не сказать или сказать нечто неуместное. Ведь все эти и другие картины активно участвуют в создании образного строя и эмоционального напряжения фильма, все они не только показывают что-то, но и дают поэтический образ показываемого, в самих себе содержат ключ к их символическому, или метафорическому, или иному расширительному прочтению, что и есть свойство высокого киноискусства.

Вовсе не из «концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа» родилась дивная зрелищность довженковских «Звенигоры» и «Земли» — она лишь частное следствие их особенной кинометафорики, особенного поэтического склада

мышления и воображения их автора. Так же и зрелищность «Теней забытых предков» есть производное от их образного строя, от их предметной и красочной насыщенности и еще, пожалуй, наглядности и картинности авторской мысли,— от параджановского понимания народного быта как ритуальной и эстетической кристаллизации народной истории, а личности — как величины, включенной в эту ритуальность и эстетичность.

Сегодня, по прошествии пяти лет, можно сказать, что фильм «Тени забытых предков» хотя и получил самые высокие оценки и признание, хотя и положил начало новым стилевым устремлениям,— с другой стороны, стал жертвой традиционалистского толкования, неглубоких похвал с точки зрения установившихся представлений и шаблонов. Многие прочли в нем «красивую» легенду любви, но не прочли страстного раздумья о смысле жизни; увидели фильм зрелищно-этнографический, увидели красочность и фантазию, но не заметили утверждения определенных принципов киновыразительности: композиционно и красочно осмысленная картинность, приобретающая расширительное, «множественное» эстетическое звучание и значение; утверждение кинометафоры как самой ткани киноязыка, а не как его эпизодической расцветки, или «изюминки», или острой приправы; преодоление натуралистического экстенсивного использования цвета и звука — построение глубоко взаимодействующего цвето-звуко-динамико-композиционного кадрового комплекса как значимой речевой единицы кино



«Цвет граната»

«Цвет граната»

(об этом мы еще будем говорить ниже).

Так же и национальное своеобразие «Теней забытых предков» сводили к внешнему, к атрибутике и обрядовости и, удовлетворяясь по обычаю этим, недооценивали поэтику фильма (ведь весь его образный строй вырос из разворачивания и «оживления» народно-поэтической символики), не улавливали и национально-значимого в его содержании: ведь весь фильм есть дума о судьбе народа, судьбе отдельной его ветви (и этим Параджанов, по его неоднократным высказываниям, особенно дорожит) и есть томление по его духовности, печаль по невозвратимым формам этой духовности. И даже к лирической теме фильма критика оказалась невнимательной. Все критики быстро и дружно свели ее к мотиву «гуцульских Ромео и Джульетты», по возможности придав таковой константции характер похвалы (в которой наивное умиление неминуемо сочеталось с наивной снисходительностью). И совершенно без отзвука остались по крайней мере два других мотива. Один — мотив неповторимости, единственности большой любви, невосполнимости утраты идеала — мотив трагический и щемяще безысходный. Он зарождается еще до смерти Марички — он заложен в самом апофеозе любви Марички и Ивана; он пронизывает весь фильм; он разворачивается в метаниях Ивана, пытающегося «обособить» себя от погибшей Марички, освободиться от увлекающей к смерти памяти о ней и утвердить себя как личность и без нее жизнеспособную; он разрешается в смерти Ивана, ощутившего, что с Маричкой он потерял и самого себя, и мир. Другой мотив, другая тема — это коллизия любви идеальной, духовной — и любви плотской; любви «небесной» — и любви «земной», страсти одухотворенной и страсти только чувственной: Марички и Палагны. Это «вечная» тема, идущая от библейских Марии и Марты (сам Параджанов признает нечто подобное, утверждая, что на замысел лирической линии «Теней...» его натолкнул Тициан своими «Двумя женщинами»...). Различные ее вариации и разработки найдем во многих произведениях мировой литературы — по той простой причине, что в ней преломленно отразились противоборство и взаимодействие двух великих и коренных сил человеческого естества. В украинской литературе эта коллизия особенно интересовала Лесю Украинку и породила одно из удивительнейших произведений драматургии — феерию «Лісова пісня». К ее противоположению: Мавка — Килина, пожалуй, и ближе всего параджановское противоположение: Маричка — Палагна (достаточно подчеркнутое и в самой повести М. Коцюбинского). Если упустить это из виду, содержание фильма можно значительно обеднить.

●

Как видим, определяя характерные черты основополагающего для «школы» фильма «Тени забытых предков» с точки зрения его поэтики и жизненного содержания, М. Блейман многое существенное упустил, а многое истолковал весьма предвзято или односторонне. В результате «исходное представление» о «школе» оказалось несколько искаженным и, пожалуй, странным. Впечатление странности усиливается, когда автор переходит к фильмам, в которых усматривает попытку развить принципы, воплощенные в «Тенях забытых предков», в которых видит, так сказать, первый этап становления «школы». И к нашему большому удивлению, называет два посредственных фильма, вовсе не требовавших для своего появления столь солидной предпосылки, как феномен «Теней...»,— это фильмы, подобных которым немало появилось и в «допараджановское» время: «Лишний хлеб» В. Говяды и «Арена» С. Самсонова и В. Капитановского. Почему они причислены к произведениям «школы», остается загадкой. Те признаки, которые в статье названы («абстрактная символика», «абстрактная драматургия», «аллегоризм» и «сухая прямота притчи» — в «Лишнем хлебе»; «скопление эффектных сцен», «аттракционность», «эклектизм» — в «Арене»),— ведь только по недоразумению могут быть связаны с «Тенями забытых предков». (А что в дальнейшем

эти признаки распространяются на всю «школу», так и это не укрепляет логики статьи, а скорее может быть принято за подгонку результата, за приискание наперед сформулированных признаков). Безосновательность такого странного сопоставления абсолютно несоизмеримых и разнокачественных вещей настолько очевидна, что М. Блейману в случае с «Ареной» пришлось прибегнуть к совершенно удивительному логическому ходу: «Фильм эклектичен, и в нем не поставлены сколько-нибудь новые проблемы новой для кинематографа поэтики. При рассмотрении фильмов «школы» его можно было бы обойти. Но этого делать не нужно (! — *И. Д.*). Каково бы ни было отношение к неудаче С. Самсонова, картина в какой-то мере отвечает потребности утверждения нового стиля, и ее возникновение не случайно». Как примирить первую и последнюю фразы этого пассажа: соображение, поначалу категорически отвергнутое, затем исподволь восстанавливается в правах! (Сколько таких и худших противоречий в статье!) И почему всякие удачные и неудачные поиски своего стиля непременно «нужно» связывать именно с этой школой? Разве только она одна на весь советский кинематограф ищет, в частности, в сфере стилистики? И нельзя ли такие искания, особенно же несостоятельные, относить за счет собственного отличия и на личную ответственность того или иного автора? Похоже, действительное объяснение вовлечения «Арены» в разговор, серьезности которого она не соответствует, кроется в следующем терминологическом казусе: «...В фильме есть одно, хотя и не оправданное творческой практикой его авторов, открытие. Фильм «Арена» назван его авторами фреской. Пусть это определение кажется претенциозным и даже бессмысленным... но слово «фреска» сказано авторами этого фильма. Они не осуществили своего намерения. Но его осуществили другие, позже и лучше». Не будем гадать, кто первый произнес слово «фреска» применительно к кино, кто первый экстраполировал это понятие за пределы живописи: так, наверное, можно было бы прийти к открытиям самым занимательным (во всяком случае, что касается кино, пришлось бы углубиться в 20-е годы). Но если приоритет в жанровом самоопределении, обоснованном или произвольном, имеет хоть какое-то отношение к вопросу о становлении эстетических принципов и вообще к той проблеме, которой посвящена статья М. Блеймана, то придется сказать, что вскорости после «Теней забытых предков» и задолго до самсоновской «Арены» С. Параджанов начал ставить фильм по собственному сценарию «Киевские фрески». Фильм, к сожалению, не был снят (не по вине Параджанова), но он получил определенную огласку и уж во всяком случае хорошо был известен всем тем, о чьих фильмах говорится в статье далее, так что им не было нужды узнавать такое применение термина от С. Самсонова.

Но желание М. Блеймана видеть «Арену» и «Лишний хлеб» в числе фильмов «школы» крайне велико. Приходится «уважить» его. Только же, если и по его словам, «Арена» — «эклектична», а «Лишний хлеб» — «лишь воспроизводит чужие замыслы, чужую манеру», то почему за чей-то добровольный эклектизм, эпигонство и подражательность должен нести творческую ответственность идущий своей дорогой мастер? Почему о каких-либо творческих принципах дóлжно судить по тому, что является (в лучшем случае) их искажением, невольной пародией на них?

А между тем М. Блейман, совершенно справедливо и убедительно показав несостоятельность и малоценность двух — очередных — неудачных фильмов, тем не менее приговор выносит не им, а «школе», то есть, по сути, принципам поэтики С. Параджанова (ибо до сих пор поэтика «школы» отождествлялась с поэтикой «Теней забытых предков»): «Казалось бы, принципы «школы» потерпели неудачу. Одной значительной картины мало, чтобы утвердить принципы новой поэтики. Ее сторонники могли убедиться в том, что эта поэтика несостоятельна».

Боже, как все здесь произвольно и надуманно! Такой важный суд был бы хоть сколько-нибудь уместен разве что

в том случае, если бы, скажем, определенная группа деятелей кино выдвинула какую-то свою эстетическую программу, настаивала на ней, но при попытках претворить ее в жизнь создавала раз за разом лишь несостоятельные вещи. Ничего подобного в данном случае нет. Тут еще вообще весь разговор впереди, еще надо доказать само существование и «школы», и «сторонников», и «поэтики». Пока что в этом месте статьи М. Блеймана есть только фильм «Тени забытых предков» — талантливое и своеобразное произведение киноискусства. Его одного вполне достаточно для «утверждения» его собственной поэтики, как одного лишь «Броненосца «Потемкин» было вполне достаточно для «утверждения» поэтики «Броненосца «Потемкин», одного лишь «Арсенала» и т. д. и т. п. В новом фильме, ставящем новые задачи, мастер будет утверждать новую поэтику. По чьим и каким фильмам можно судить об «удаче» или «неудаче» творческих принципов, воплощенных в отдельных выдающихся произведениях,— кроме как по самим лишь этим отдельным выдающимся произведениям?

Выводы М. Блеймана настолько поспешны и, в конце концов, нелогичны, что трудно найти им иное объяснение, кроме того что критик увлекся наперед выстроенным сюжетом своей мысли и свой тезис заострил лишь в предвкушении своего же антитезиса. Ведь вслед за процитированным пассажем идет такой:

«Но вот как будто вопреки логике (?! — *И. Д.*) почти одновременно были поставлены фильмы, которые наглядно утверждали основные принципы «школы», их силу и их слабость. Это фильмы «Вечер накануне Ивана Купалы» И. Драча и Ю. Ильенко, «Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе, «Каменный крест» Л. Осыки и «Цвет граната» С. Параджанова».

В этой части блеймановской статьи «фронт» разговора значительно расширяется и обретает внушающую уважение глубину и основательность. Автор отдает себе отчет в сложности поднятых им проблем, в трудностях и опасностях, поджидающих того, кто первым начинает принципиальный профессиональный разговор начистоту о стольких и столь разных и необычных фильмах.

«Чтобы оценить достоинства и недостатки «Каменного креста» Л. Осыки, в основу которого положена вольная композиция новелл украинского классика В. Стефаника, нужно было бы изучить стиль писателя, знать, в чем этнографическое и историческое своеобразие изображенной им жизни украинского села».

«Трудно судить и о «Вечере накануне Ивана Купалы»... Фильм вовсе не простая экранизация... а, если угодно, реконструкция повести, воплощение мотивов украинского фольклора, которые использовал Гоголь. Чтобы вести спор с авторами фильма или установить их право на расширительное толкование Гоголя, нужно хорошо знать материалы фольклора, использованные в картине».

«Мольба» А. Квеселавы и Т. Абуладзе — экранизация поэм великого грузинского поэта Важа Пшавелы». Тут нужно знать «особенности стиля Пшавелы» и «жизнь затерянных в горах племен, которую изображает поэт».

Наконец, «Цвет граната» С. Параджанова. Фильм «создает новую версию биографии поэта. О Саят-Нове сложено много легенд, и нужно знать их все, чтобы оценить достоверность, поэтическую правду трактовки С. Параджанова. Мало того, нужно знать не только биографию Саят-Новы, но и старое искусство Армении, мотивы которого воплощены в фильме».

Редко в нашей критике можно встретить столь ответственный, внимательный и осторожный подход. И как жаль, что и в данном случае он остался в большой степени только декларацией! Как увидим ниже, о «Каменном кресте» и «Цвете граната» говорится совершенно без учета очерченных самим М. Блейманом обстоятельств и проблем, а в обсуждении «Мольбы» и «Вечера накануне Ивана Купалы» они вовлечены лишь частично. Сразу же вслед за процитированными выше весьма располагающими методическими соображениями находим оговорки, лишающие их

всякого смысла и снимающие самую задачу. «Мне, критику, трудно анализировать эти фильмы по существу, я не компетентен судить об их литературной, живописной и даже исторической достоверности»,— уверяет М. Блейман. Конечно же, это сказано из скромности. И с нашей стороны было бы неприлично эту скромность подвергать испытанию, если бы не то, что, вопреки собственному самоограничительному заявлению, М. Блейман судит об упомянутых вещах. И очень категорично. И каждый, читавший его статью, подтвердит, что непросто будет найти более компетентное выступление в нашей кинокритике. Так что в тех случаях, когда в статье не учитываются очень существенные обстоятельства «литературного», «живописного», «исторического» — да и кинематографического! — порядка, то дело здесь, конечно же, не в компетенции, а в целевой установке автора. «Моя задача не в критике фильмов, и анализ нужен только для того, чтобы установить эстетические принципы возникшей у нас творческой «школы»,— вот как ограничивает он рамки своего рассмотрения. И далее: «Мне важно показать, что перечисленные картины, разные по характеру таланта их авторов, различные по содержанию, относятся к одному направлению. Анализируя их, я ограничусь рассмотрением принципов общей для них поэтики».

Действительно, задача не из легких. Ведь тут есть внутреннее противоречие. Анализируя ряд разнокачественных явлений в их «самодовлеющности», можно и не прийти к выявлению каких-то общих для них принципов, то есть недосмотреть что-то очень важное и общезначительное в каждом из них. Но, анализируя каждое из них лишь преимущественно с точки зрения «общих принципов», можно исказить не только их (явления), что еще полбеды, так как тут можно оправдаться оговорками вроде вышеприведенных, но и сами «общие принципы». Ведь получается порочный круг: в ряде явлений будем считать имеющими существенное значение лишь те признаки, которые мы наперед решили считать имеющими существенное значение. Тогда не только реальный вес этих признаков, но и даже их содержание будут мало определяться конкретным материалом явлений и не будут им обогащены и претворены. Не случайно уже после сурового предварительного приговора «школе» М. Блейман, как бы вдруг спохватившись, возвращается вспять: «Ведь то, что «школа» действительно существует, нужно еще доказать».

В науке существует рабочая гипотеза. Исследование или подтверждает ее, или опровергает, или дополняет, ограничивает, вносит коррективы в нее. Но и в случае полного подтверждения рабочей гипотезы ее содержание неизмеримо обогащается и углубляется. Истина не дана вместе с рабочей гипотезой, даже истинной. Само исследование есть процесс постижения и «разворачивания» истины. Простое соответствие исходного и завершающего моментов в познании было бы пустой тавтологией.

●

Дальнейшая часть статьи, представляющая собой разговор о четырех упомянутых выше фильмах, имеет одну бросающуюся в глаза странность. В каждом случае М. Блейман сначала рассказывает сюжет, раскрывает содержание того или иного фильма, истолковывает его основные компоненты — и делает это объективно, чутко, с большим пониманием. И уже затем он, вспомнив о своей критической сверхзадаче, учиняет суд, весьма, правда, доброжелательный по форме и приятный во всех отношениях,— но суд над только что истолкованными им фильмами, суд с точки зрения непременного выявления в них инкриминируемых «школе» черт и эстетических принципов.

Поскольку автор статьи еще прежде анализа большинства фильмов «школы» условился считать ее определяющими приметами аллегоризм, притчевость, отсутствие развитого реалистического сюжета, «принципиальный антипсихологизм», «невнимание к детализации», «статичность», «неразвивающегося ге-

роя», то все это он находит в каждом попавшем в список фильме.

Казалось бы, менее всего подпадает под такую характеристику «Каменный крест» Л. Осыки. В нем есть ярко выявленный сюжет, житейски простой и страшный, сюжет большой реалистической исторической конкретности и одновременно большой обобщающей силы (это «вина» В. Стефаника!), сюжет, прекрасно пересказанный и самим М. Блейманом. Фильм показывает острые социальные и нравственные коллизии в старом покутском селе, раскрывает тяжелую драму крестьянина, которого неумолимая жизнь исторгает с родной земли, но который не хочет ее покидать (одна новелла); внутреннюю борьбу человека, которого неумолимый обычай вынуждает жестоко покарать вора, но которому человечность, сердечная доброта не позволяют этого делать (другая, вставная новелла). Но послушаем самого М. Блеймана: «Первая новелла фильма рассказывает о том, что в селе пойман вор... В избе старика, больше всех пострадавшего и потому выполняющего обязанности главного судьи, собираются люди. Преступление доказано, остается определить наказание. Но судья неожиданно колеблется, неожиданно отказывается вынести приговор. Его упрекают в нарушении закона, в нарушении старых, святых обычаев. Другие судьи не соглашаются с ним. Преступника настигает суровая кара.

Вторая новелла повествует о другом эпизоде из жизни старика. Он больше не может и не хочет ухаживать за каменистой и бесплодной землей и решает уехать в Америку. Он принимает решение нелегко. Он предан этой земле, ее людям, могилам предков. Он горестно и торжественно прощается с односельчанами и все-таки уезжает».

Не все здесь изложено точно и в действительном объеме социальной и нравственной проблемы фильма. Но и сказанного достаточно, чтобы составить о нем некоторое представление. И удивиться: при чем же здесь «аллегорическая неподвижность героев»? Душевная статика? «Принципиальный антипсихологизм»? И т. д. и т. п. Ведь содержание фильма изложено М. Блейманом в понятиях, не согласующихся с этими, исключающих их.

Или вот еще прекрасные слова из статьи: «Страстью, если угодно, психологическими переживаниями насыщены портреты и пейзажи... Эмоциональные реакции героев лаконичны, щедры пейзажи. Они показаны как бы глазами героя, и в том, как он их видит, есть все — любовь и скорбь, радость узнавания, благодарная память». Это тоже «принципиальный антипсихологизм»?

Ровно через три абзаца после того, как было сказано о герое, что он «неожиданно колеблется, неожиданно отказывается вынести приговор»,— утверждается прямо противоположное: «Автор фильма не рассуждает вместе с героем, не показывает его колебания, его сомнения».

На протяжении всей статьи М. Блейман приписывает «школе» аллегоризм и связанную с ним неподвижность образа. Но вот ему нужно обвинить «школу» еще и в субъективизме и непонятности образа. С аллегоричностью это не вяжется, так как за аллегорией закреплено определенное значение. И М. Блейман ведет речь о том, что в фильмах «школы» аллегория под напором не вмещающихся в нее представлений и ассоциаций превращается в сложную субъективную метафору. Само по себе наблюдение о метафоричности фильмов справедливо (хотя мысль о происхождении этой метафоричности из разрушенной аллегории может быть отнесена только к «Цвету граната», да и то частично). Но как же быть в таком случае с неподвижностью образа (аллегории), с которой субъективная метафора не уживается, которую она, по словам самого М. Блеймана, разрушает? Что же является принципом поэтики «школы»: аллегоричность, субъективная метафоричность или, так сказать, самый процесс превращения аллегории в субъективную метафору? Если два принципа исключают один другой, то в пределах одной поэтики господствовать может только один из них, если же наличны оба противоположных принципа, то в динамике борьбы,

взаимовытеснения или еще в каком-то сложном отношении, исключающем возведение не только обоих, но и одного из них в определившийся принцип. Конечно, соблазнительно приписать одному и тому же адресату все возможные грехи, но если, скажем, расточительство и скупость исключают друг друга, то надобно выбирать что-либо одно.

М. Блейман неосновательно расширяет и этим искажает понятие аллегории, включая в нее всякое иносказание и символичность вообще и даже всякий традиционный обобщающий образ. Начав с совершенно справедливого рассуждения о том, что «есть жанры и даже виды искусства, для которых аллегоризм — условие существования», и упомянув в этой связи монументальную скульптуру, он продолжает следующим образом: «Это относится и к некоторым видам и жанрам живописи. Древние иконописцы (и в этом была их сила) простодушно изображали, как реальность, жизнь бога или деяния святых. Они стали с течением времени каноническими, то есть характер изображения стал законом, стали обязательными отдельные акссесуары и портретные характеристики. Так, портрет обыкновенного человека, снабженный известными признаками, становился иконой, изображавшей святого. Портрет стал аллегорией, аллегорией стал и сюжет картины.

Так, изображение группы людей, сидящих за праздничным столом, благодаря некоторым всегда повторяемым признакам, становилось «пиром в Кане Галилейской».

Реальная, совершенная в своей чувственной прелести трактовка религиозных сюжетов в живописи Возрождения не снимает аллегоризма. Рафаэль создал портрет прекрасной, задумчивой женщины с ребенком на руках, но эта реальная женщина одновременно богоматерь. Недаром она стоит не на земле, а на облаке, что подчеркивает наличие в той же композиции задумчивых ангелов.

Художник Ренессанса трактует застывший сюжет как живую реальность вопреки схематизму иконописи. Но абстрактный сюжет остается, присутствует в картине. Поэтому реальные люди с земными лицами в современных художнику костюмах все-таки символизируют образы святых.

Аллегоризм религиозной живописи выражает ту же систему мышления в искусстве, ту же эстетику, что и соответствующие ей в литературе жанры притчи и сказания».

Начнем с того, что можно было бы усомниться в предложенной здесь схеме развития религиозной живописи от простодушного реализма к аллегоричности («портрет стал аллегорией» и т. д.). Можно было бы сослаться на авторитетное мнение Гегеля, специально исследовавшего эволюцию религиозной живописи (то есть на протяжении нескольких столетий живописи вообще) и усмотревшего в ней прямо противоположное направление развития: «В общем, прогресс живописи заключается в том, что начало полагается *религиозными* сюжетами по *стандартным* концепциям при архитектонически-элементарном размещении и неразработанном колорите. Затем в религиозные ситуации все больше и больше привносятся современные условия, индивидуальность, живая красота образов, глубина внутренней жизни, прелесть и волшебство колорита, пока искусство не обратится к мирной жизни, и с такой же любовью, с какой оно отдавалось религиозным, идеальным сюжетам, не усвоит до мельчайших и незначительных деталей природу, повседневную, будничную жизнь или исторически важные национальные события прошлого и настоящего, портреты и т. п., пока оно, наконец, не присоединит преимущественно в этом круге не только внешнюю завершенность живописи, но и живейший замысел и своеобразнейшую манеру выполнения. Этот прогресс яснее всего можно проследить на общем развитии византийской, итальянской, нидерландской и немецкой живописи...»[1]

Итак, если взять интересующую нас часть вопроса, то развитие шло не от

[1] Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1958, т. XIV, с. 78—79.

портрета к иконе, а от иконы к портрету. Ведь М. Блейман не затрагивает вопроса о самом происхождении религиозной живописи, а говорит, так сказать, уже об эволюции ценностей внутри определившейся художественной системы. Но, в конце концов, не это важно в данном случае. В данном случае приходится отметить, что утверждение, будто канонизованное изображение становится аллегоричным, не выдерживает никакой критики. Аллегоричность — качество изначальное, и уже изначалу аллегоричные изображения могут канонизоваться. Если же вспомнить, что аллегория — очень специальный вид иносказания и заключается он в воплощении однозначного абстрактного понятия (справедливость, свобода, добро, зло, вожделение, жадность и т. д.) в конкретном художественном образе, в условном обозначении абстрактного понятия при помощи определенной вещи, фигуры, животного, то станет ясно, что названные М. Блейманом произведения и мотивы живописи, как и те ее качества, о которых он ведет речь, никакого отношения к аллегории не имеют. Повторяемость сюжетов и мотивов, устойчивость значений не проистекают из аллегоричности и не ведут к ней; они связаны с другими, более сложными обстоятельствами, коренящимися не только в духовной атмосфере общества с его стабильной религиозной мифологией, но и со спецификой самой живописи как особенного искусства — с тем, что Гегель назвал законом удобопонятности.

Менее всего мы хотим уличать М. Блеймана в неточности терминологии, хотя и такая неточность, как мы уже говорили и еще будем говорить, приводит к досадным недоразумениям. Но гораздо печальнее то, что, поспешно оперируя расширительными категориями, М. Блейман упрощает и искажает внутреннюю проблематику соответствующих феноменов искусства, слишком легко отделывается от коренных проблем целых эпох искусства. Глубочайший пафос ренессансной живописи, преодолевавшей антиномию божественного и человеческого, всеобщего и индивидуального, искавшей гармонии божественного и человеческого идеалов и живой характерности, достучавшейся тут до тайны человеческой духовности и человеческого назначения, выхолащивается и сводится к поверхностному дуализму: «реальные люди... символизируют святых», и сама мадонна Рафаэля, с одной стороны, реальная женщина, а с другой — то ли богоматерь, то ли аллегория богоматери (ведь говорится о том, что реальная «трактовка религиозных сюжетов в живописи Возрождения не снимает аллегоризма»), причем неизвестно, как выражено ее богоматеринство, кроме того, что она «стоит не на земле, а на облаке» и т. д. Эти суждения опасно близки к известным публицистическим и стихотворным пошлостям о великих художниках, хитроумно подсовывавших заказчикам — папам, патриархам и католикосам — человека вместо бога. И уж во всяком случае уводят в сторону от вопроса о смысле, назначении и характере соответствующего искусства.

На всем протяжении статьи М. Блейман неоднократно упрекает «школу» в пристрастии к поэтике притчи, не утруждая себя доказательствами и не конкретизируя свою мысль. Может быть, он сделает это в заключительной, обобщающей и теоретической части своей статьи? И действительно, здесь находим несколько пространных абзацев на эту тему. Но как приблизительны и неточны суждения автора, как поспешны его изящные теоретические построения, как явно противоречит он сам себе на каждом шагу — как подводит его желание во что бы то ни стало поддержать априорную схему!

Вчитаемся внимательно в несколько его пассажей.

«Мое утверждение, что «школа» отказывается от литературной образности, было условным (вот те и на! Почему же было не оговориться сразу? Зачем было стращать нас на протяжении всей статьи? — *И. Д.*). Когда ее мастера прибегают к литературным источникам, они используют самые высокие образцы — Гоголя, Пшавелу, Саят-Нову, Коцюбинского. Беда в том, что поэтика

«школы» игнорирует все многообразие литературных жанров и сводит их к простейшим эпическим формам. Поэтика «школы» ориентирована только на сказание, притчу».

Простите, тут не совсем сведены концы с концами. Не будем говорить о «сказании» — оно, видимо, упомянуто (дважды) на всякий случай, речи по существу о нем в статье нет. Поговорим о притче. Названные М. Блейманом литературные образцы, которые использовала «школа», к притче отношение имеют довольно отдаленное. Так что вывод о постигшей школу беде, следующий за таковой констатацией, из нее вовсе не вытекает. Может быть, авторы фильмов исказили поэтический строй литературных первоисточников и трактовали литературный материал не в той манере, к какой он располагал? Тогда это и стоило специально оговорить? Может быть, это сделано в другом месте? Разве только по поводу «Вечера накануне Ивана Купалы» и лишь частично — «Мольбы». А как же с остальными фильмами? Ведь нас уверяют, что речь идет не о стилистических приемах такого-то и такого-то режиссера в таком-то и таком-то фильме — речь идет о принципах поэтики целой «школы»! А для этого отдельных «попаданий» слишком мало — они могут быть и случайными.

Там же М. Блейман следующим образом квалифицирует нравоучительный характер притчи в связи с существом фильмов «школы»: «Автору притчи о блудном сыне совершенно неважно, почему тот покинул отчий дом, где скитался, какие приключения испытал. Ему важно только то, что он ушел, пострадал, раскаялся, вернулся и был прощен. Вспомним фильмы, которые разобраны в этой статье, и мы убедимся, что демонстративно моральна не только позиция их авторов, но моральны, нравоучительны и их сюжеты».

Удивительно, сколько неувязок и несообразностей может быть в одном абзаце. Да простите: впрямь ли автору притчи о блудном сыне «совершенно неважно» и т. д.? Такой уж он забубенный формалист был, что его интересовала только абстрактная конструкция действа: ушел, ходил, вернулся и т. д.? И никакой моральной философии, никакого жизненного и нравственного содержания, никакого психологического резона в мотивах ухода, во впечатлениях скитальчества, в акте возврата? Никакого обобщения важного материала жизни, никакой «открытости» в личные опыты миллионов? И если «совершенно неважно, почему...» — откуда же взялась мораль — какое же назидание в абстрактной конструкции? И что общего с такими лишенными мотивов конструкциями в «разобранных в этой статье фильмах»: ведь худо-бедно, но в них герои действуют по определенным побудительным причинам, их поступки чем-то обусловлены, и именно эта обусловленность и исследуется на экране. Везде мы имеем дело не с абстрактной схемой, механической конструкцией прегрешения или разгрешения, а с живым моральным пафосом, вытекающим из конкретного социального или исторического материала. И почему следует ставить в вину авторам моральность их позиции и их сюжетов? Каково содержание этого упрека? Много ли в искусстве не моральных авторских позиций и не нравоучительных сюжетов? Может быть, речь идет о такой мере и о таком качестве моральности и нравоучительности, которые несовместимы с художественностью, несовместимы с задачами искусства? Но тут уж нужен специальный разговор, в котором критик должен убедить нас прежде, чем давать такие решительные оценки. А он этот вопрос обходит, как обходит и вопрос о том, почему, собственно, предосудительно разбираемым авторам обращаться к поэтике притчи (если они действительно к ней обращаются, чего он не доказал и что мы должны, видите ли, принимать на веру!). А ведь он сам признает, что современное искусство в лице своих очень больших и очень прогрессивных представителей активно использует эту поэтику. Но отделывается от этого вопроса слишком легко.

«Нужно сказать, что тяготение к формам притчи, басни, сказания характерно для современного искусства. Об этом

свидетельствует, к примеру, драматургия Брехта, Фриша, Дюрренматта, нашего Володина. Но выяснять причины этого явления — не моя тема. Мне важно другое, и это я в который раз повторяю,— притча сводит всю пестроту, всю противоречивость, все многообразие жизнедеятельности к нравственному экстракту, к моральной абстракции. Не нужно этого ставить ей в вину».

Ох уж это «не нужно ставить в вину»! Сколько его в статье в различных вариациях («ничего греховного тут нет», «можно понять» и т. д. и т. п.)! А ведь ставится в вину «школе» именно это. И очень даже ставится. А коль так, то не имел М. Блейман права кардинальный в данном случае вопрос: почему современное искусство тяготеет к указанным формам? — устранять зряшной отпиской: «не важно», «не моя тема». А что же тогда «важно»?

Не имел права и смешивать две совершенно разные вещи: притчу как таковую, как определенный фольклорный и литературный жанр и использование темы для приема притчи в других родах искусства. Одно дело евангельская притча о блудном сыне, а другое — рембрандтовское «Возвращение блудного сына». Одно дело притчи средневекового сборника, другое — брехтовская притчевость. Не имел права и «в который раз повторять» весьма спорную и неглубокую мысль о том, будто притча сводит все многообразие жизни к моральной абстракции (а ранее было: «притча воссоздает не жизнь, а моральный тезис»). Как сказать. Притчи Соломона действительно представляли собой моральные суждения. Но уже евангельские притчи к этому не сводятся. Они нередко представляют собой наглядное разъяснение или развитие различных отвлеченных мыслей и религиозных идей, они зачастую обращены не только или не столько к нравственному чувству, сколько к мыслительной способности; они, наконец, повествовательны и картинны. А вообще в притче, как и в басне, мораль утверждается не путем редукции жизни, а путем обращения к жизни, пусть и обращения очень своеобразного и условного. Отвлеченная идея, мораль разъясняются и конкретизируются, опредмечиваются в картинах жизни, в реальных, типичных, повторяющихся обыденных житейских положениях.

Но притча («басня») не обязательно есть сведение общего морального суждения к частному случаю, рассказанному как действительное происшествие, или разъяснение его при помощи такого случая — как полагал Лессинг. Уже Потебня считал, что притча и басня могут быть известным взглядом на действительное отдельное событие посредством сравнения его с другим отдельным событием, случаем, и в них проявляется общий закон поэтического мышления: «пояснение частного другим неоднородным с ним частным». Он же утверждал, что в притче и басне бывает не одно моральное суждение, а много, что они, притча и басня, являются «рычагом, необходимым для нашего мышления», и что притча есть метафорический ответ на вопросы почему? для чего? (вспомним утверждения М. Блеймана, будто как раз эти вопросы автора притчи и не интересуют).

Во всяком случае, содержащаяся в притче поэтическая картина неизмеримо богаче любого частного морального тезиса или абстрактной идеи, хотя одновременно говорит о них, излагает их, заостряет, эмоционализирует. Вот почему притча с успехом использовалась в агитационной и политической борьбе ораторами, трибунами, религиозными проповедниками. Потому-то и художники, у которых сила наглядного представления сочеталась с тяготением к глубокой философичности, охотно обращались к теме, формам, мотивам притчи. Потому Рембрандт смог на материале притчи поставить глубочайшую моральную проблему, воплотить трагический моральный конфликт; «нравоучительный сюжет» притчи зазвучал у него целой симфонией человеческих переживаний, в которой милосердие и любовь преодолевают заблуждения и обиды. Потому Брехт может, используя мотивы и поэтику притчи, активизировать мышление зрителя и читателя, нацеливая его на самостоятельное обобщающее

осмысливание жизни и додумывание предлагаемых автором положений.

И потому произвольны и необоснованны адресованные М. Блейманом ряду талантливых творцов кино упреки в том, что они обращаются к поэтике притчи, а это-де ведет к антипсихологизму, бедности жизненного содержания и отходу от реализма.

Удивительно, как много в заключительной, теоретической части статьи М. Блеймана поспешных суждений, терминологических неточностей и просто небрежности.

Вот он, например, мимоходом иронизирует о некоем «анекдотическом теоретике, пытавшемся свести все многообразие литературы не то к тридцати двум, не то к тридцати трем сюжетам». Между тем речь идет о фундаментальном направлении в мировой науке и литературе, представленном рядом блистательных имен; о попытках установить сюжетообразующие константы литературы, элементарные «единицы» сюжета. Если же обратиться к более популярной формулировке этой идеи, то и тогда к ней причастны такие не совсем «анекдотические фигуры», как, скажем, Анатоль Франс, утверждавший, что в литературе существует всего несколько десятков мотивов, и важно не то, кто высказал их первым, а — кто лучше; или, еще ранее, Гёте в беседе с Эккерманом называвший, со ссылкой на Гоцци, даже точную цифру обращающихся в мировой литературе драматических положений: тридцать шесть. «Шиллер немало трудился, чтобы найти их больше,— добавлял Гёте,— но не мог насчитать и столько, сколько Гоцци». Уже в XX столетии Жорж Польти посвятил целую книгу доказательству данной мысли, разобрав под этим углом зрения более тысячи произведений...

Разумеется, мы не собираемся становиться на точку зрения названных авторитетов, мы только хотим напомнить, что вопрос о наличии ограниченного количества наиболее общих постоянных сюжетных схем не столь прост и анекдотичен, как он представлен читателю в статье М. Блеймана. И, разумеется, нам не было бы особой нужды вступаться за честь «анекдотического теоретика», приводя эту справку (ее можно было бы и расширить),— если бы тут дело не касалось существа одного из основных обвинений М. Блеймана против «школы». Ибо, по мнению М. Блеймана, «новаторы «школы»... сводят искусство к трактовке морализующих «вечных» сюжетов. Вновь и вновь повторяет он упрек в аллегоризме и нравоучительстве, будто бы свойственным «школе» и будто бы противопоказанным киноискусству.

М. Блейман, по-моему, напрасно относит к аллегории и только к аллегории некоторые общезначимые поэтические и композиционные приемы. Конечно, проще всего отнести их за счет аллегоризма, но тогда аллегория разрастается до объемов поэтичности вообще. И тогда уже непонятно, почему она предосудительна, если она попросту неизбежна в искусстве. А в своем узком, предосудительном, по мысли М. Блеймана, собственно, в точном значении термина аллегория обладает устойчивой совокупностью признаков, каждый из которых может быть использован в любых иных поэтических образах или приемах без того, чтобы превратить и их в аллегорию. Но даже и прямое использование аллегорического мотива может быть частностью и вовсе не свидетельствовать об аллегорическом характере мышления вообще. Так, в реалистическом портрете возможны (и часты!) аллегорические атрибуты, вовсе не идущие во вред реализму, а подчас углубляющие его идейное содержание. Или такое еще: некоторые цвета могут иметь аллегорическое значение. Но это аллегорическое значение настолько сокровенно связано с самим эстетическим качеством цвета, что зачастую художник, вовсе не имея в виду аллегорическое значение цвета, поневоле, бессознательно с ним, так сказать, солидаризуется. Но он может и сознательно использовать аллегоричность цвета в системе своих совершенно реалистических и, скажем, психологических решений.

И ракурс, и цвет в кино в какой-то мере неизбежно аллегоричны в том смы-

сле, что причастны к эстетически обусловленной традиционной иерархии ценностей,— но это ни в коей мере не говорит об аллегоричности как принципе поэтического, кинематографического мышления.

Вообще надо быть очень осмотрительным с применением в кино эстетических категорий, выработанных в других искусствах. Избежать их употребления, наверное, нельзя (там, где киноэстетика не выработала собственных), и может быть, и не нужно избегать, но следует помнить, что их содержание и значение в кино претерпевают значительные изменения.

Мы уже говорили о том, что вряд ли стоит слишком уверенно оперировать такими терминами, как «психологизм», «психологический анализ», «действие», «движение» и т. д., поскольку значение этих категорий в кино и формы их проявления не вполне изучены и не вполне совпадают с тем, что под ними подразумевается в традиционных искусствах.

Еще в большей степени это касается образности киноискусства, его тропов. Киноэстетика и кинокритика вынуждены были воспользоваться терминами, предоставленными теорией литературы и живописи (в том числе и обсуждаемыми здесь аллегорией, метафорой). Сначала их ввели условно, затем они прижились, и теперь их употребляют с такой же определенностью, как и в теории литературы, не задумываясь над тем, действительно ли такая определенность есть.

...Однако возвратимся к конкретным оценкам М. Блейманом фильмов «школы». Масса противоречий обнаруживается в его суждениях о «Каменном кресте». Например, утверждение о том, будто «автор фильма не рассуждает вместе с героем», противоречит предыдущему анализу самого М. Блеймана, в котором он показывает, что Л. Осыка на только утверждает моральные ценности в поведении своего героя, но и раскрывает их истоки,— то есть не только показывает героя, но и рассуждает о герое! Точно так же противоречит анализу судьбы героя утверждение о его «неподвижности». Таких противоречий можно привести великое множество, но, в конце концов, это утомительно. Да и не в этом лишь дело. Ведь таким путем мы никогда не доберемся до главного — в чем источник и причина такого множества столь очевидных противоречий? Ведь не простой же недосмотр!

Но еще гораздо важнее то, что М. Блейман постоянно вступает в противоречие не только с самим собой, но и с материалом фильма, с качеством фильма! Он не находит в нем как раз того, что в нем именно и есть, на чем он построен. «Герой дан как бы в готовом состоянии,— пишет М. Блейман. — Его действия не мотивированы. Мы так и не узнаем о ходе размышлений героя, о том, как созревали его решения. Он неподвижен. Мы видим не поступки, а реакции, потому что поступки — результат сложного движения мысли. Образ героя должен возникнуть в фильме не из движения, а из сопоставления поступков. Из этого же сопоставления ситуаций должна вырасти и мысль фильма, его основной образ».

Не будем говорить о догматичности этих предписаний, которые могут распространяться на фильмы одного рода, но на фильмы другого рода — нисколько. Дело еще и в том, что тут претензии неосновательны и с фактической стороны. Герой дан в «готовом состоянии»? Но ведь он — не начинающий жизнь мальчишка, а шестидесятилетний старик, который не может не иметь сложившегося характера, запаса «готового» в себе. Но эта «данность» есть в фильме только нечто исходное, чему суждена роковая превратность, ломка. О «неподвижности» героя (внутренней, психологической неподвижности) не может быть и речи, так как он показан именно в переломный момент своей судьбы, и этот перелом в судьбе носит не внешний характер, а связан с принятием решения самим героем. Внутренняя борьба в душе героя связана с этим решением и есть тема фильма, предмет исследования. Весь фильм есть размышление автора (вместе с героем) о том, что делать, как быть дальше; есть мотивировка реше-

ния с глубоким переживанием всех «за» и «против». Вначале суровая панорама бесплодной земли. Долго и медленно взбирается герой на свой жалкий клочок нивы на крутой горе, и вряд ли М. Блейман скажет, что неубедителен тут актер Ильченко, вряд ли станет отрицать, что и тяжесть труда, и изможденность, отчаяние, безысходность крестьянина тут переданы с той силой непосредственного впечатления, на какую способен только кинематограф и на какую он вообще способен. Затем мы видим крестьянина на ниве, за плугом, со своей лошаденкой. Как выразителен мучительный, спотыкающийся ритм кадров, передающих движение лошади, крестьянина, плуга! Затем камера панорамирует вверх, в небо... Над затерянным и жалким стариком на его затерянном и жалком лоскутке земли — безбрежная и бездонная синева неба и как бы извечная и на все небо привычно-беззаботная трель жаворонка. Она льется и льется, долго, неисчерпаемо, прекрасная в своей бесстрастной нескончаемости... Она «провоцирует» старика, она должна вывести его из тупого забытья труда, заставить его оторваться от безысходной борозды, длящейся всю жизнь, и взглянуть вверх, в небо, в простор — сопоставить свою малость и свои муки с величием и бесстрастием природы; нескончаемую человеческую суету — с ее спокойной самодостаточностью; свой лоскуток земли включить в безграничность матери-земли, мира. Она укоряет и мучит вопросами: «Зачем? Почему? Как долго?» Старик медленно поднимает голову кверху: «Глупая птица... Скажи своему богу, пусть не посылает мне такую глупую птицу...» Но это не богохульство... Это крик души, любящей и эту землю, и людей, и бога, но лишенной возможности давать выход этой любви, доведенной до отчаяния и на минуту потерявшей контроль над собой. Это не крик вражды и ненависти, это крик невозможной, не имеющей выхода любви... И затем — успокоение, очищение. Старик возвращается домой в горестном умиротворении: он убеждается, что не миновать ему того, чему он всем своим существом противится,— придется, по примеру многих безземельных своих земляков, эмигрировать в Америку, разделить их участь...

Это лишь экспозиция фильма. Вернее: наша попытка «своими словами» передать часть зрительно-эмоционального содержания экспозиции фильма, кое-что из впечатления от нее. Могут возразить, что этого в фильме не сказано. Да, словами не сказано, в понятийных категориях не запечатлено. Но в зрительном материале, в кинематографических образах сказано и это, и гораздо больше этого. Есть здесь и рассуждение автора о судьбе героя, и «ход размышлений» его, и «сложное движение мысли», и все иное, что отказывается признать за фильмом М. Блейман,— но есть не в понятийно-словесной форме, не в декларациях и комментариях, не в монологах или «закадровом голосе»,— а в самом зрительном материале кадров. Как, собственно, и должно быть в кино, или, по крайней мере, как тоже может быть в нем. Скажем, Л. Осыке нет нужды говорить о том, как больно Ивану Дидуху расставаться с родной землей; нет нужды и что-либо вкладывать в его уста по сему поводу. Он находит иные художественные средства. Когда герой, наконец, после долгих и тяжелых колебаний (вопреки утверждению М. Блеймана об отсутствии таковых!) принимает окончательное решение уехать в Америку и созывает для прощания все село — тут наступает кульминационная сцена. Обойдя с рюмкой всех гостей, Иван Дидух с семьей скрываются в своей хате. Напряженное молчание и ожидание. Все взоры устремлены на дверь. Она растворяется, медленно выходят Иван Дидух и один за другим все члены его семьи. Толпа остолбеневает, хотя зритель не успел еще понять, в чем дело. Наконец, зритель замечает: переселенцы сняли свои обычные, народные одежды и переоделись в «панские», «американские» — в безличные черные костюмы. В них они чувствуют себя так, будто влезли в чужую шкуру. Им и стыдно, и тяжко, и просто не по себе. И в их позах, в выражении лиц еще

и дерзость отчаяния, вызов от отчаяния: если уж порывать, так сразу и демонстративно. Смотрите, люди добрые, до чего дошел человек, что ему суждено! Люди смотрят и понимают...

Вот на таком языке «разговаривает» со зрителем Л. Осыка, на таком языке «рассуждает» он о судьбе своего героя и «вместе с героем». И его ли вина, что этот язык — собственный язык кино! — был несколько призабыт после того, как ушли Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко...

Вывод М. Блеймана: «Проще всего сказать, что в стиле «Каменного креста» чувствуется влияние «Теней забытых предков». Но это ничего не объяснит. Если вспомнить о принципах поэтики С. Параджанова, то станет ясно, что налицо не только влияние, но единство творческой, эстетической позиции».

Влияние — безусловно. Мощный импульс — да. А вот единство эстетических принципов и решений — вряд ли. В характеристике М. Блеймана обойдены молчанием те черты фильма «Каменный крест», которые резко отличают его от «Теней забытых предков», то в поэтике Л. Осыки, что даже прямо противоположно эстетике С. Параджанова. Например, С. Параджанов метафоричен, а Л. Осыка «демонстрационен», «прямо» зрителен; С. Параджанов в «Тенях забытых предков» лиричен и импрессионистичен, а Л. Осыка в «Каменном кресте» эпичен: эпический размах, эпическая крепость фильма — одно из основных его достоинств. С. Параджанов очень эмоционален и темпераментен, а Л. Осыка сух и сдержан, временами аскетичен и подчеркнуто бесстрастен. Параджанов колористичен, а Осыка графичен. Параджанов сосредоточивается на отдельном человеке, отдельном предмете, он избегает массовости и общего плана (в большинстве случаев), углубляется в частности, в конкретное, а Осыка — мастер общего плана и массовых сцен: сцена прощания у хаты Ивана Дидуха, занимающая добрую треть фильма и держащая зрителя в напряжении исключительно за счет «обзора» толпы и пристального вглядывания камеры в лица,— образец режиссерского и операторского (В. Квас) искусства. Параджанов «пространственен», он любит размах, дает ощущение безграничности гор, леса, неба... Осыка изредка «вырывается» в пространство, обычно же он локален, большая часть действия «заперта» на небольшой площадке, на безжалостно отсеченном лоскутке земли: создается впечатление тесноты, крайней насыщенности, удушья, от которых спасается герой; и вместе с тем в этом лоскутке земли с одной хатой и одним полуусохшим деревом «заложена» и ощущается вся бесконечно родная земля, так же как в сгромадившейся на этом пятачке толпе односельчан виден весь народ; впечатляющая сила этого зрительного образа, становящегося метафорой независимо от воли режиссера,— одно из больших достижений Л. Осыки и В. Кваса в этом фильме.

Итак, по сути в этих фильмах несхожего больше, чем схожего. Вопрос о «влиянии» и «единстве творческой, эстетической позиции» оказывается куда более сложным, чем казалось. Да есть ли тут вообще и это влияние, и это единство? Лично я не могу принять предлагаемого М. Блейманом ответа, но могу лишь сказать: мне кажется, что есть, я его чувствую. Но в чем оно, не могу сказать с уверенностью. Разве что в самом общем. От параджановских «Теней забытых предков» Л. Осыка получил стимул к углублению в народную, национальную жизнь, характерность и красоту. От них «заразился» интересом к эстетике быта. И еще, может быть: подхватил умение создавать неотвратимо нарастающее внутреннее напряжение, восходящий эмоциональный ритм, убыстряющееся внутреннее движение без «пауз», без перебоев и эмоциональных перепадов, без расслабляющей разрядки и вроде бы необходимых «облегченных» мест — при экономии внешних средств и внешнем бесстрастии. Это последнее — уже его, Л. Осыки, особенное обличье: впрочем, и все упомянутые задачи он решает по-своему.

К числу самых прекрасных и вместе с тем, на мой взгляд, самых спорных и уязвимых страниц статьи М. Блеймана

принадлежат страницы о фильме Сергея Параджанова «Цвет граната» («Саят-Нова»). Критик глубоко раскрывает основное содержание фильма, его кинематографическую фабулу, тонко анализирует ряд особенностей его поэтики — но, как выяснится, лишь для того, чтобы затем по частям «демонтировать» свое общее превосходное суждение о фильме, подогнать его под все тот же наперед установленный шаблон мнимой поэтики «школы». И, в конце концов, сделать глубоко несправедливые выводы.

Начнем с констатации такого простого факта: о Параджанове «Цвета граната» критик говорит безо всякой связи с Параджановым «Теней забытых предков». Будто переход к разговору о «Цвете граната» ничего существенного не меняет, а только лишний раз подтверждает правильность избранной М. Блейманом позиции, в которой будто бы наперед — исходя из «Теней...» и выведеных из них «принципов поэтики школы», был предположен и учтен и «Цвет граната». На самом же деле «Цвет граната» — это совершенно иной Параджанов, это новое для него качество, опровергающее зрительный материал и поэтику «Теней...», хотя опирающееся на похожие стимулы, но находящее им принципиально иное выражение; это перешагивание через самого себя, создание совершенно новой поэтики. М. Блейман мог найти в «Цвете граната» родство с поэтикой «Теней...», но обязан был и раскрыть ее принципиально новое качество. Он не сделал ни того, ни другого — отказался заметить саму проблему.

Как и в случае с «Каменным крестом», М. Блейман, ратуя за конкретно-исторический подход, на самом деле странным образом формально отнесся именно к конкретно-историческому материалу фильма. Он не учел условности и ритуальности жизни феодального Востока и его искусства и требует «реального движения» в том смысле, в каком оно есть эстетическая категория нового европейского искусства. В условиях социальной и бытовой скованности, традиционности и повторяемости форм восточной жизни искусство «прятало» движение своей мысли внутрь... А Параджанов как раз и хотел показать эпоху и героя изнутри — в их собственном самочувствии и собственных эстетических категориях, а не глазами современного реалиста-описателя. Да и не забудем, что образ в кино всегда более или менее условен; еще очевиднее это в отношении движения. Движение в жизни и движение в кино — разные вещи. «Реально» ли движение в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина? А в «Звенигоре» и «Земле» Довженко? В «Седьмой печати» Бергмана или «8 $^{1}/_{2}$» Феллини?

Другое новое качество С. Параджанова в «Цвете граната» по сравнению с «Тенями забытых предков» заключается, на мой взгляд, в следующем. Если образная ткань «Теней...» состоит из субъективной метафоричности и приобретающей эстетический вес объективной предметности, ритуальности и этнографического бытового материала, то в «Цвете граната» субъективная метафоричность сведена к минимуму, почти отсутствует. С. Параджанов не привносит свою символику, а лишь оживляет и разворачивает в экранное бытие исторически сложившиеся в народном миросозерцании и традиционной национальной поэтике символы. Поэтому несправедливым кажется суждение М. Блеймана об этих символах как о ребусах, требующих усилия для расшифровки. Известное усилие мысли действительно требуется для инонационального зрителя, не знакомого с историей, культурой и бытом армянского народа. Но такое усилие необходимо для адекватного понимания многих других произведений мирового искусства. Да и для самого армянина не все символы прошлой национальной культуры сохранили живое значение. Можно даже не воспринимать ритуальности омовения перед давкой винограда, но нельзя не воспринять торжественности и красоты движений этих суровых мужчин, святости их труда. Можно не воспринимать аллегории со свечой и петухом с перерезанным горлом, но когда мы видим сотни свечей, горящих на полу собора, и затем десятки петухов с перерезанным

горлом, мечущихся по собору и беспорядочно опрокидывающих эти свечи, то проникаемся ощущением слепой неотвратимости смерти. Можно не воспринимать символического значения сушащихся на солнце книг и отжимаемой из них влаги мудрости, но картина тихо и веще шелестящих на ветру тяжелых страниц кого не взволнует и в ком не вызовет благоговения перед трудом разума, перед овеществленной мудростью предков и уважения к народу с такой культурой!

Плотная материальность параджановского кадра, тугая комбинация предметов в кадре — это не формалистический изыск, не трюкачество, а нахождение, выявление, передача эстетической ценности предметного материала жизни, эстетическая эмансипация «рядовых» будто бы предметов быта, но сопутствующих человеку всю его многотысячелетнюю историю и потому уже не рядовых, а священных для него, воспринявших в себя его дух и его историю, пронизанных его существованием.

Фильм Параджанова не есть набор отдельных кадров, или иллюстраций, или символов, как склонен полагать М. Блейман; не есть простое их чередование, их однозначная связь. Параджанов мыслит многоходовыми комбинациями образов, которые придают напряженность и единство своеобразного магнитного поля и создают внутренний сюжет, внутреннее движение в фильме — фильме, от которого М. Блейман требует внешнего сюжета и движения событийного. Имеем, по сути, необычайнейшей «полилог» предметов, кадров, символов, причем «реплики» их не гаснут во многоголосье одноразового произнесения, а определяют дальнейший ход «разговора» и часто возобновляются и обсуждаются: однажды возникшие образы, исчезнув со зримой поверхности экрана, не исчезают из внутреннего поля напряжения фильма, как бы плывут где-то под водой и затем снова обнаруживают себя в новом качестве и новой функции.

Хотя «Тени забытых предков» и «Саят-Нова» — два совершенно различных и даже во многом противоречащих друг другу фильма, все же в них есть и много общего, так как они представляют разные этапы развития одного и того же творца, разные этапы разрешения его духовной проблематики и эстетических исканий. Это сходное или общее можно видеть в трех аспектах. Во-первых, в излюбленных параджановских идеях и мотивах — раздумье о жизни; детство; юность; любовь; томление по родственной душе; страдание; одиночество; итог жизни — специфически параджановское поэтическое изображение, исследование извечного «цикла жизни». Во-вторых, в обоих фильмах есть сходные, постоянно у Параджанова присутствующие образы и символы, обнаруживающие нечто для него сокровенное. Таков, например, образ овцы, которая здесь не столько библейский агнец, сколько домашнее животное. В «Тенях...» овцы сопутствуют всей жизни гуцула и входят как нечто очень существенное в его анимистическое мировосприятие. Но этого мало, в эти анонимные ритуальные отношения привносится нечто индивидуальное, интимное, личностное, когда Маричка гибнет, спасая свою любимую овцу. Равным образом и в «Саят-Нове» мотив этот не исчерпывается тем, что в сцене смерти католикоса овцы заполняют собор (отталкиваясь от того, что овца символизирует ритуальное приношение верующих, С. Параджанов создает здесь емкий и многозначный, а одновременно и зрительно насыщенный образ). Саят-Нова, бережно держащий в руках беззащитную, доверчивую к человеку овцу,— это то же окончательное преодоление отвлеченной общезначимости символа, привнесение в него личного отношения, что и в «Тенях...» в случае с Маричкой. Вот почему неоснователен упрек в абстрактности символа у Параджанова.

Наконец, «Саят-Нова» преемственен по отношению к «Теням...» и в поисках изобразительных принципов, в решении некоторых первостепенных изобразительных задач. Прежде всего это касается проблемы кинематографических пространства и времени в их взаимодействии. Правда, в «Тенях..» пространство не представляло для Параджанова специфической изобразительной проблемы: он

брал его преимущественно как открытое и реальное, вернее, иллюзорное. В «Саят-Нове» он оперирует уже замкнутым и часто условным пространством (которое в «Тенях...» появлялось лишь эпизодически), придавая ему большую напряженность и активизируя его роль в организации зрительного материала. Что же касается времени, то еще в «Тенях...» Параджанов пытался дать ощущение кинематографической длительности как способа выразительности, как эстетически впечатляющего фактора. Причем достигалось это не только замедлением и убыстрением ритма, сталкиванием разноскоростных монтажных кусков (подобно тому, как делал это Довженко, когда, например, в «Иване» нескончаемо разворачивал панораму почти недвижущегося Днепра, чтобы перевести ее в зрелище буйства порогов), но и попыткой остановить момент движения в застывшем живописном изображении, в разного рода повторах и т. д. В «Саят-Нове» это стремление материализовать время, сделать его вещным, чувственно воспринимаемым — гораздо явственнее и принципиальнее. Ощущение длительности и ощущение разнокачественности этой длительности сохраняется на протяжении всего экранного действа, является коренным эстетическим компонентом фильма. Этот компонент формируется из двух рядов. Во-первых, условность пространства и движения в фильме обусловливает и условность длительности, то есть «выбивает» нас из бессознательного восприятия времени и дает его «осязаемость». Во-вторых, параджановская предметность и символика требуют времени, чтобы их обозреть, полюбоваться ими, оценить их,— и режиссер дает это время, варьируя ритм фильма. Таким образом, длительность ощущается как нечто отпущенное для восприятия и субъективной оценки образа, нечто для этого объективно необходимое и вроде бы эквивалентное его эстетическому потенциалу, то есть в каком-то смысле ему внутренне присущее или им обусловленное: время, длительность становятся имманентными предметами.

●

Итак, реальные качества фильмов, которые, по мысли М. Блеймана, представляют «школу», далеко не всегда и не во всем совпадают с той характеристикой, которую дает им исследователь. Если «школа» действительно существует, то желательно отыскать такие признаки, которые присущи всем ее произведениям и имеют для них решающее формообразующее значение. Если нет школы, а есть ряд разных произведений, объективно выражающих какую-то неудовлетворенность существующим состоянием кинематографа, потребность в поиске нового, то стоило попытаться установить причины этой неудовлетворенности и характер этой потребности. Мне кажется, что М. Блейман большего успеха мог бы достигнуть на втором пути. Во всяком случае, в начале той части своей статьи, где он от обзора отдельных фильмов переходит к обобщению сути проблемы, он убедительно показывает, что побудительной причиной новых исканий был протест против изобразительной гипотонии современного массового кинематографа, потребность возродить и обновить специфический язык кино. (В числе этих побуждений я бы назвал еще неудовлетворенность «беллетризацией» кино, его иждивенчеством и пассивным описательством; неудовлетворенность мелкотравчатостью — потребность в вечных человеческих темах, в больших обобщениях и философствовании языком кино). Сказав о нараставшей потребности в поиске, М. Блейман, однако, на мой взгляд, качество этого поиска представил обедненно и зачастую искаженно, так как над ним тяготели заранее усмотренная схема и наперед известный приговор «школе».

Так что получилось — независимо от намерений М. Блеймана — не столько открытие, сколько закрытие... не скажу: «школы» — ее, на мой взгляд, нет,— но ряда наиболее интересных явлений украинского кинематографа, ряда наиболее перспективных путей его развития.

Инна Соловьева,
Вера Шитова

Накопление устойчивости

«Явись, возлюбленная тень!..»

В том, что фильм «Тени забытых предков» вышел на русский экран не дублированным, была эстетическая необходимость. Звучит гуцульская речь, понятная в своем смысле и неуловимая в каждую секунду, в каждом слове, с ее музыкой, родственной нам по строю и иной. Речь текучая, с растворяющимися, соскальзывающими со слога ударениями, доверительно неразборчивая, мягкая и всегда чуть торжественная для нашего прозаического сегодняшнего слуха. Она входит в состав звуков этого мира — звуков, всякий раз чуть преображенных далью, высотою, туманом. Удар деревом по дереву, стук топора, мягкий шаг по снегу, звон овечьих колокольцев, древесный, жалующийся вой трембит — все гармонизовано пространством, сливается в эхо дальних смутных шествий. Это может быть шествие весеннего выгона стад на полонины, шествие, повторяющее ход и извивы горных троп. Это может быть шествие, спускающееся с ночных гор в тихих перекликаниях, в потрескивании смоляных факелов, шествие поисков мертвого тела — поиски, как все здесь, кажутся обрядом. Это может быть шествие с гор в церковь, тоже сливающееся воедино не сразу, так что надолго в общем неторопливом сходе глаз следит за отдельными путями цветовых групп: редкостна интенсивность тихих обычно тонов — серо-голубого, изжелта-белого, смугло-коричневого. Это может быть шествие-игрище, шествие рождественских колядок, останавливающееся, чтобы кружить в пляске, завивать клубком бумажно-яркие цвета одежды ряженых.

Это может быть шествие погребальное, когда по пологому длинному склону, прямо и вверх несут убитого; день морозен и ярок, и в свете его видна яркость расшитых по белому овчинных шуб и расшитых по черному панёв, позолота, черное и голубое на хоругвях, медовая свежесть дерева гроба и черно-белый полосатый покров на нем. Шествие видно вдали и все разом, оно несет свои цвета в праздничности похорон. Под солнцем оно не отбрасывает теней, как если бы само было шествием теней — цветных и телесных.

Сергей Параджанов мог бы сказать, что весь этот образный строй утвержден не его режиссурой, а литературным первоисточником — написанной в 1911 году повестью Михаила Коцюбинского, фабульному и предметному содержанию которой, он, Параджанов, следовал с увлеченной прилежностью. Прямо от Коцюбинского — главные события фильма: гибель Иванова брата Олексы, которого придавило деревом в лесу; богомолье, на которое спускаются с гор и которое заканчивается поединком глав враждующих семей и смертью отца Ивана, старшего Палийчука, зарубленного кузнецом Гутенюком; пространная, эротически созерцательная идиллия лесной любви детей (в звуках пастушеской свирели и журчании светлой горной реки, где играют нагими Ивась и Марич-

ка, Дафнис и Хлоя Гуцульщины, в описании того, как пастух и пастушка невинно учатся искусству любви, глядя на своих тонкорунных питомцев, у Коцюбинского едва ли не различим стилистический отголосок изысканной наивной александрийской пасторали Онга, как раз незадолго до того вышедшей в переводе Мережковского).

От Коцюбинского же — и гибель Марички, и дальнейшая судьба Ивана в браке с хозяйкой богатого двора Палагной, и вкус к этнографическому предмету (мы еще раз сослались бы на дату появления повести — 1911-й, на тогдашний общий контекст влюбленного собирательства предметов быта, накопивших с годами новую эстетическую содержательность): украшенные гвоздиками пояса и сумки, повседневно нарядные «кептари» — шитые шелками безрукавки мехом внутри, топорики, которые одновременно и посох и оружие; дудки, бубны, трембиты — все это домодельное и родовое. В кругу этих вещей по-особому воспринимаешь заведомо городской красный шелковый зонт — Параджанов нашел и его на страницах Коцюбинского, дал в руки Палагны, когда та, тщеславясь перед будущим мужем кобеднишним платьем, узорным седлом и собственной статью, садится верхом на подкованную Иваном лошадь.

И сами живописные принципы фильма — эти всегда праздничные даже в трагизме удары цвета — калинового, черного, ярко-голубого, масляно-желтого и непременная связь всего яркого с людским бытом и обрядом, при том что природе отданы естественно сложные и текучие, без сопротивления растворяющиеся друг в друге тона зеленеющего, синеющего, гаснущего в нежно-пепельном — само это живописное решение предопределено словесными пейзажами Коцюбинского.

«Тени забытых предков»

«Тени забытых предков»

И все-таки повесть и фильм об одном, но для разного. Они разны формой, целью авторского отношения к материалу.

В повести Коцюбинского по всему быту героев повествования, по этому самому красному городскому зонтику понятно, что описываются не времена Ярослава Осмомысла: Коцюбинскому с его годом рождения 1864-м герои рассказа никак не предки, в крайнем случае дядья, если не братья. Это жизнь и люди, которые были при нем. Название, у Коцюбинского почти необъяснимое, для Параджанова, однако же, стало, кажется, творческим первотолчком, смоделировало все.

У Коцюбинского есть ровность тона, и художественный эффект здесь во многом идет как раз от соотношения необычности и драматизма сюжета с мягкой обстоятельностью, даже вяловатостью слога, каким говорят о привычном. Строй параджановских «Теней забытых предков» обладает совершенно чуждой первоисточнику лирической исступленностью, волевым, экстатическим зарядом, который как бы и странен, обаянии их варварской древности и сердечной провинциальности; расписанные барвинками, конями и солдатиками штофы из зелено-мутного стекла; отполированные временем лавки из карпатской ели-смереки, поражающие шириной доски; алые в синих и черных розах платки старух; обливные глиняные блюда с узором из трав; тяжелые гремящие женские уборы из тусклого, как олово, серебра и грубо обкатан-

но и пленяющ в соседстве с выискивающим расчетливым этнографизмом фильма.

Щепетильная подлинность предметной фактуры этого мира есть условие для единственного в своем роде творческого акта — акта вызывания теней, для мечтательной и страстной ворожбы.

Для ворожбы, волхования, заклятий всегда нужно нечто вещественное: след, вынутый из земли, соль, нож, капля крови, рубашка, которую носили на теле. И кажется, именно такими требованиями подспудно воодушевляется отбор материальных подлинностей фильма. Именно что подлинностей: всякий любитель, знаток и собиратель, каких стало нынче немало, позавидовал бы найденному Параджановым. Захотел бы такое иметь — иметь иконы, масляными красками писанные гуцульскими примитивистами в ных кораллов... Но все это в фильме не для разглядывания, а дла заклятия.

Сцены ворожбы, заклятия, вызывания мертвых не случайно так долги и страстны в картине. Взятые из повести, они обретают здесь томительную, наэлектризованную важность.

У Коцюбинского ворожба написана совершенно так же, как приготовление сыров или добывание огня на пастбище — как часть жизненно-хозяйственного цикла. Когда у Коцюбинского, как оно положено по традиции, ставят в должный вечер еду и питье для скитающихся душ мертвых, это — для оберега, чтобы те не пришли незваными; в фильме Иван хочет, чтобы Маричка пришла, и она приходит, видится за ночным запотевшим окном. В тишине и волшебной страшности описанной сцены — то же напряжение, что

и в бешеной сцене волхования колдуна Юрки, когда под свист холодной бури из карканья ворона, клубов дыма и конского черепа, скалящегося на столбе, являются клубящиеся вороные кони — они же буря, они же знак грубой, топчущей, сминающей все страсти.

Эта ворожба с тихим, затаенным шепотом или с диким воплем «приди, явись!» словно собирает воедино все бесконечные зоны, окликания, отзывы, которые составляют слуховое поле фильма: здесь все время ищут друг друга голосом, множат эти голоса эхом, так, что к тебе возвращается твое же вопрошание; и стонут, не дозвавшись, трембиты, и разносится по горам имя — «Ива-а-а-а...» — разбиваясь на слоги, слабея, не докатываясь до того, кого зовут. Над плотностью, яркостью, несомненностью собранных здесь предметов неясные или чуть слышные зовущие безответные голоса создают какой-то зыблющийся, окутывающий звуковой покров. И кажется, что Параджанов собирает вместе для кого-то еще живо употребительные, а для него недосягаемо былые, антикварные вещи, чтобы, накрыв их этим пологом зовов, совершить над ними нечто вроде художественного заклятья.

В последний раз позволим себе сравнение фильма с повестью, обратим внимание на то, как Параджанов безразличен к фантастике в чистом виде, ко всем этим играющим на свирелях козлоногим демонам пастбищ, к этой наивной фауне поверий. Карпаты у Коцюбинского — горная цепь, как бы смыкающаяся своими отрогами с говорливыми, пляшущими, кишащими богами горами Эллады. На экране ничего этого нет. Есть лес, есть дом, есть церковь, такая же рубленая и выскобленная, как домовитые стены жилья, как полы в бане на дворе. Сыроварня. Дымная кошара, где пастухи варят кулеш и сушат штаны и рубахи. Кузня. Хлев. Из небытия вызывается простое. Сила воздействия фильма тем разительнее и больше, чем разительнее и больше различие между этой вызываемой из небытия простотою и непростотою творческого процесса, как и непростотою нашего, зрительского, восприятия теней, воскрешенных в своей навеки утраченной поэтической житейщине.

Во всей этой жизни на экране — следы волшебства, воскрешения и посмертности. Они в ритмах, чуть-чуть примедленных, в движениях, чуть-чуть отяжеленных словно бы для того, чтобы шаг теней оставлял след на земле; они и в том, что почти незаметно, одним прикосновением остановлено движение в круге природной жизни, в круге солнцеворота, смены времен года и времен людских — рожденья, отрочества, продолжения рода и смерти. Смертью начинается: в лесу зовут, зовут, и вот уже откликнулись, но того, кого звали, не увидеть: по медленной дуге, как-то задумчиво падает срубленное дерево, убивает; и мальчик Иван в начале фильма не рождается, как в повести, а вырывает и никак не может вырвать руку из костенеющей мертвой руки. И смертью же кончается: знающие свое дело женщины обмывают тело, разложив его на широкой банной лавке.

Никому не дано родить; после ночной ворожбы нагой Палагны, молящей природные силы дать ей с Иваном детей, как отказ — коченеющее тело ягненка.

По всей вероятности, у жителей карпатских горных деревень, которых Параджанов позвал позировать и импровизировать в своих «Тенях забытых предков», в самом деле есть в обычае именно такие поминки по еще не погребенному, эти ритуальные чувственные бесчинства — тяжкий пляс во всю силу и грубые объятия, от которых ходуном ходит дом, где лежит мертвый. Но режиссеру этот конец его фильма нужен не для полноты бытописанья, а для завершения художественной мысли. Для торжества той стихии смертного и праздничного, которая есть стихия его картины.

У художника могут быть разные отношения с прошлым, становящимся материалом его искусства. Опыт и цели Параджанова кажутся нам беспрецедентными.

Не реконструкция былого — щепе-

тильная и щедрая в усилиях, с наслаждением материализующая утраченное и памятное.

Не аналитическая и страстная попытка вытянуть из прошлого концы нитей, сегодня спутавшихся узлом, захлестнувшихся петлею.

Не элегия о минувшем со стилизующей тоской о невозвратимом: стилизация с ее каллиграфическим щегольством не ужилась бы рядом с тем накалом внутренней необходимости, который в работе Параджанова физически заметен зрителю.

И даже не экстатическое, визионерское вздергиванье себя, чтоб тебе явились тени твоих забытых предков, чтоб проснулась наследственная память, лежавшая без употребления и в забросе, так что ты, занятый повседневностью, и сам не знал о ней. Параджанову тем больше, тем магичней нужны были «настоящие гуцулы» в их вынутых из дедовских сундуков настоящих домодельных одеждах, что целью его работы было не воссоздание им запамятанного, а создание памяти, воздвигание прошлого, которого у тебя кровно нет и которое тебе кровно нужно. «Явись, возлюбленная тень!» — страсть и искусство ворожбы тем больше, что вызываешь тень не своих, а чужих отцов. Вызываешь, чтобы пойти к ним во влюбленные приемыши.

«Тени забытых предков» — вещь, словно бы застывающая в своем внутреннем движении; прекрасная, богатая вещь для обозрения, так что словно бы не она движется перед взглядом, а взгляд движется по ней, как по чему-то вещественному, объемному, поставленному перед нами.

Картина Параджанова, давшая на редкость обильный материал для теоретизирующих суждений о судьбах и свойствах цвета в кино, о соотношении монтажа и живописи, о смысловой силе чистой экранной пластики, дает выходы и к рассуждениям совсем другим. Из круга профессиональных проблем мы с ней — как представляется, вполне естественно — должны перейти в круг проблем, мы бы сказали, общественно-нравственных и относящихся не к предкам, а к нам, живущим на послевоенной планете.

Вскоре после того как закончилась вторая мировая война, отстроилась и успокоилась экономика, под огромным ширящимся пестрым обычным товарооборотом — готовое платье, косметика, автомобили, консервы, холодильники, газеты, антибиотики, кухонные комбайны, синтетика, всяческая бытовая химия — от растворимого кофе до моющих средств — пошел товарооборот раритетов, уникальностей, житейских драгоценных древностей и рукоделий народного искусства.

На первый взгляд ничего нового в торговле всем этим не было: всегда существовали антиквариат, аукционы, лавки древностей чудаческие и чудесные, где хозяйничал диккенсовский дядюшка крошки Нелли, где герой Бальзака приобретал шагреневую кожу, а герой Уэллса находил странное хрустальное яйцо. Были и завсегдатаи, поддерживающие эту коммерцию странностями, от утонченных собирателей с лупой и кусочком замши до искателей на грош пятаков, надеющихся раскопать среди хлама неопознанное закопченное сокровище.

Новое было в том, что теперь за продающейся стариной пришел не собиратель, а потребитель этих потертых, пропитанных историей вещей и что сами они особым образом стали предметом необходимости и предметом потребления. Потребления идейного, нравственного и массового.

Это сделала мода? Конечно, и мода. Стояло за этим наивное нахальство парвеню, покупка баронских гербов, некое объявление «куплю предка, меняю гены дедушки — зубного врача на гены графа Бобринского» — не без того. И все-таки объяснение следует искать выше этой социологической фельетонности.

Маленький, для снимавшего кинорепортера вполне случайный сюжет: аукцион. Камера почтительно приближается к предложенному на продажу бокалу, звук несколько формируется: бокал оценен куда дороже, чем самый дорогой автомобиль. За него торгуют-

ся и покупают. Что, вкладывают деньги в вещь? — едва ли, стекло плохо переживает войны и революции, да и просто, неся его домой, можно споткнуться. За это и платят. За то, что он остался один, если не был и при Людовике XV единственным, и за то, что если он разобьется, восстановить его, сделать его заново не сможет «вся королевская конница, вся королевская рать» великой цивилизации XX века, которой ничего не стоит к сотням искусственных небесных тел, сейчас вращающихся вокруг Земли, добавить сотню точно таких же.

В вещи высоко оплачивают и обретают одушевленную уникальность.

Одушевленная уникальность, кажется, есть прежде всего в человеке. Но в том-то и дело, что современный человек, живя в доме-этажерке, на полочке высотою в два с половиной метра, вместе с тысячами точно таких же зданий выстраивающемся в какой-то единый многокилометровый стеллаж, в полки для выпущенного массовым тиражом усредненного человечества,— в том-то и дело, что этот житель вселенских Черемушек в самом себе такой одушевленной уникальности давно не ощущает. В утеху и в компенсацию — единственность приобретаемого предмета. Он как амулет. За ним словно бы числится способность передать свою уникальность владельцу. Именно в этом качестве приобретенный предмет и потребляется.

В отношении к этим предметам старины, жадно приносимым в современные стены, начисто нет эстетической незаинтересованности — это не «для красоты» ни в высоком, ни в пошлом смысле. Это, если угодно, для какого-то почти магического бытового использования. Именно поэтому, а не только потому, что мало чей бюджет может позволить приобрести солонку чекана Бенвенуто Челлини — именно поэтому жадно раскупаются вещи, самые ненужные теперь, а в прошлом прикладные: керосиновые лампы с молочно-зеленым стеклом абажуров, морские карты выпуска наполеоновских времен, круглые пуфы, сплошь в кожаных пуговках и в выпуклых квадратиках обивки, писанные по фарфору портретики дам в митенках и усатых мужчин, соперничавшие дотошной верностью с современными им дагерротипами, ореховые рамы, литографии, цену которых не снижает, а повышает испещренность листа коричневыми пятнами, похожими на пигмент старческих рук, тяжелые медные ступки, бисерные футляры для чубуков, шитая тесьма от звонка, каким звали прислугу, старинные фаянсовые банки с надписями для аптечных снадобий, каминные щипцы и щипчики для снимания нагара со свечей, кофейные мельницы, ручку которых нужно вертеть добрый час, чтобы в сине-белый фарфоровый ящичек намололась горсть кофе, календарь на 1861 год, где на полях от руки записаны неотложные дела на будущий — минувший сто лет назад — четверг: расплатиться по счетам, не забыть поздравить кого-то с именинами... Люди идут к чужим, выбранным ими вещам — повторим — как бы в приемыши, зовут диваны и кресла к себе в семейные реликвии, почитают их так, будто они связаны с дорогими тенями, с семейными дарами, а не с услугами комиссионеров и обдирал-краснодеревщиков, приводивших в порядок купленные «дрова».

Покупаются вещи, которые вообще-то не должны бы покупаться, должны бы жить и умирать своей естественной смертью в домах, в семьях. Но в нашем веке этим вещам не дано было так умирать — они погибали с непредвиденным для них трагизмом. История пошла так, что ее первыми и ближайшими жертвами стали эти памятки, памятники личного прошлого каждого.

После второй мировой войны были сделаны подсчеты людских потерь стран и ущерба их национального достояния. В семьях таких подсчетов не делали — своих убитых и так помнили, а вспоминать о том, где и как порастеряли, сожгли во времянках, выменяли на хлеб, бросили при эвакуации, потеряли в бомбежку какие-то домашние свои вещи — как-то и не получалось вспоминать об этом. Если вспоминали — то, конечно, о потерях необходимого. Не хватало крова над головой, не во что было одеться,

не в чем сварить суп — уж где там жалеть барометр с надписью «великая сушь» или зеркало, туманно помнящее красоту бабушки.

Потеря личного прошлого семей, потеря вещей, в которых оно предметно хранилось, берегло свое живое преемственное тепло,— ощущалась поначалу куда менее отчетливо, чем угроза потери будущего, которое в любую минуту могло быть от нас отсечено дамокловым мечом атомной бомбы.

Меж тем, чтобы существовать в сегодняшем дне достойно и просторно, необходим некий баланс, некое золотое сечение прошлого, настоящего и будущего: вдосталь прошлого и вдосталь будущего в любой нынешний день. Это нужно роду человеческому в целом — как сохранность его исторической родовой памяти и гарантия его исторического родового продления. Но это нужно и просто людям — как сохранность их семейной памяти и обеспечение долгого, продленного на века завтрашнего дня детей.

Мы не знаем семей, которые в послевоенном мире восстанавливали бы свой погибший или растоптанный очаг с той страстной скрупулезностью, с какой в Польше восстановили из щебня варшавское Старе Място. Кто не остался умирать в душевных руинах, отстраивал свой быт иначе — так, как, скажем, во Франции, наново, не по лирике старых полотен и не по сохранившимся обмерам разбомбленных зданий, а по кондициям современного градостроения воздвигли многоэтажную типовую комфортабельную Булонь поверх разрушенной. То, что еще оставалось от прежней жизни — какие-нибудь там никелированные кровати,— с удовольствием выставляли из своего обихода, когда удавалось получить квартиру и обставить ее модно и удобно, чтобы было пустовато, чтобы не было ничего лишнего, ни одной завитушечки, в которую, как пыль, с годами набивается нечто теплое, привязывающее тебя: созидали себе жилье, чтобы все было удобно и ничего душой не жалко, где все было бы восстановимо, имело бы гарантию существования в тысячах фабричных дубликатов — всегда можно купить такое же, если не лучшее. В этом был оттенок защитного приспособления души, которая испытала, как больно терять неповторимое, и которая уже не хочет иметь неповторимое, лишь бы не знать страха потери.

В портативности, гостиничности, стилизованной полированной однодневности интерьеров пятидесятых годов жило спокойное приятие общей неустойчивости, чувство короткости бытия, случайно не погибшего вчера и не надеющегося на такую же удачу завтра. Неустойчивость здесь принималась. Перспектива того, что все завтра пойдет дымом, странным образом успокоительно уравновешивалась тем, что это и так было по большей частью синтетикой, пластиками — чем-то сделанным из дыма, из газа. Но приноровившись жить здесь и так, через какое-то время — через годы — человек в оставшемся в живых мире шестидесятых годов начал ощущать в себе накапливающиеся симптомы некой недостаточности. Начал ощущать почти физические личные следствия нарушения того баланса, о котором мы говорили. Тут-то и началось. Тут-то и пошла мучительная и естественная погоня за вещами. Хрупкими, ненужными, чужими, весь смысл и чары которых были в том, что они остались, доказали своей судьбой, своим неисчезновением, что все же что-то может сохраниться в катаклизмах.

...Этот самый барометр, золотистый и полый, словно налитый прозрачной водой, в которой колеблется тонкая вороненая стрелка — стукни по нему кулаком, и конец, а вот он жив, вот он висит, и стрелка тихо идет от надписи «великая сушь», обещая к вечеру свежесть. В век, когда вместо былинного воронья над взятыми городами летали черные стаи сожженных бумаг, когда дневники и письма, не успев их проглядеть, торопливо рвали в предчувствии обысков, радостью и амулетом становится дешевенькая картинка, которую никто не берег в музеях, которая со стены сто пятьдесят лет назад смешила, а может быть, даже и смущала: ветер вывернул наизнанку зонтик

у почтенного кюре и, подумать только, задрал юбки у сопровождающей его прихожанки так, что обнародовались ее щиколотки и кружевные зубчики доходящих до них панталон. Картинка могла сгореть в пожаре, ее могли сорвать в злобе солдатского грабежа, погрома или облавы, припечатать на полу сапогом, а она висит. Все это — хрупкое и неразбитое, горючее и несгоревшее — становится как бы амулетом от пожара и вторжения в дом. Амулетом устойчивости, как будто с накоплением таких предметов увеличивается количество устойчивости в мире, затянувшаяся на десятилетия неустойчивость которого измаяла, развратила, утомила донельзя.

Дела обстоят так, что дозволено себе вообразить какую-то заклинающую процессию с этими вещами, едва ли не к грозным небесам века вздымающую амулеты с квитанциями комиссионных магазинов, мольбы и заклятья объявлений: «20/X 1967 г. Мосгорсправка. Срок действия 7 дней № 081249. Куплю старинный камин и медвежью шкуру. Ремонт стены, заделку из-под камина возьму на себя. С предложениями звонить по АД1-03-68 с утра до 9—10 часов».

Этот спрос на амулетную подлинность выжившего, успешно конкурируя дешевизной с антикварами, взялись удовлетворять народные промыслы, в чьих изделиях потребитель сам с собою договаривался ценить условную уникальность и условную древность. Любить то пятнышко, ту ошибку руки, вмятину и потек, которые отличают одну глиняную свистульку от другой, слепленной тотчас за нею. Любить сходство этой самой свистульки, кувшина для воды, короба, плетенного из кожи, лозы или соломы с такими же свистульками, кувшинами и коробами столетней, тысячелетней давности. Любить то, что глиняный расписанный желтым, бледно-зеленым и коричневым сдвоенный сосудик, удобный, чтобы держать в нем на письменном столе канцелярские скрепки, имеет копию и точное название в учебниках археологии и в музейных витринах, где лежит добыча раскопок. Любить то, что эти вещи сделаны при вас и для вас точно так же, как их делали для ваших или не ваших забытых предков. Вы имеете это магическое удовольствие если не в лавках мастеров Дамаска, то во всяком случае на любой национальной выставке, где под разборной легкостью дюралевых конструкций павильона всегда есть уголок гончара или резчика, приемами тысячелетней давности и с конвейерной быстротой делающего тут же сувениры для посетителей. В кустарных изделиях есть то же накопление устойчивости, то же накопление сгущенного времени, которое теперь, как мы говорили, стало предметом острого бессознательного спроса и массового потребления; при этом время здесь условно, оно не принадлежит лично вещи, потому что не прожито ею,— оно принадлежит родовой форме, материалу и способу изготовления. Сувенир по назначению своему на только амулет устойчивости в неустойчивом мире, но и предмет-сигнал — своим присутствием в вашем быту он должен вызывать условный рефлекс воспоминаний и ощущение присвоенного времени. Сувенир всегда условен в своей материальности — будь то такая вот кустарная вещица или камешек от пирамиды Хеопса, он, сувенир, всегда сколок с чего-то или осколок чего-то. Он зависим, потому что мертв или жив, открывает вещий смысл или говорит пошлости общих мест только в диалоге с тем, кто им владеет, кто к нему обращается. Вызванный к жизни необходимостью человеческой памяти, идущий на подмогу к ней, он часто оказывается ей враждебен — вытесняя, подменяя ее, живую. Иногда он впрямую безнравствен — потому что становится товарным чеком туристского потребления чьей-то страны с ее землей, веками, кровью.

Язык мудр: он включил в свой состав слово «сувенир», не приравняв его своему собственному слову «воспоминание», хотя франко-русский словарь дает как раз такой перевод. Воспоминание всегда лично — сувенир же есть воспоминание купленное, сделанное для тебя кем-то другим. Впрочем можно и самому себе сделать сувенир — как можно обратить в

него вещь, изначально вовсе не предназначенную услужать кому бы то ни было в этом качестве...

Быть может, не следует «ловить» режиссера Параджанова, цитировать то место из его литературного послесловия к картине, где он пишет: «Среди всевозможных сувениров, доставшихся мне в Карпатах, есть несколько домашних икон — типично кустарной работы»,— и где он рад передать маленькую сценку зависти французского гостя при виде этих досок: «О, вы знаете, у нас тоже очень популярны сейчас эти «испанские примитивы». Нам привезли друзья из Испании несколько штук, но гораздо, гораздо хуже»... Не нужно, право, быть религиозным человеком, чтобы вас царапнуло этим подсчетом на штуки, а главное, превращением вещи, взятой из чьего-то дома, в предмет беззастенчивого разглядывания. Дело не в том, что это икона — хотя интеллигентному человеку должно быть неловко со смаком, как на примитив и лубок, щурить глаз на то, к чему еще буквально вчера обращались за помощью живые люди (а ведь Параджанов не забыл сказать, что иконы домашние). Дело в том, что этим, как, скажем, и деревянной квашней, в которой творят хлеб, нехорошо обставляться, этим нехорошо «угощать».

Можно было бы оставить без внимания эти абзацы статьи Параджанова, если бы в самом его фильме, талантливом и высоком по искусству, что-то не отзванивало им изнутри нотой пусть еле слышной, но не чистой. Все-таки отзванивает.

Фильм-шествие, фильм-ворожба, он оказывается еще и фильмом-сувениром. Нет, он не достался своему создателю так, как «достались» ему в тех же Карпатах те самые домашние иконы — он был создан, он отмечен властной авторской подписью. Но этот фильм во всех своих свойствах подлинного художества открывает в себе еще и некоторые свойства именно что сувенира. Плотно-предметный, эмоционально насыщенный цветом, звуком, темпераментом вещественно-пластических композиций, цельный и стройный, он тем не менее с легкостью податливой, словно бы наперед предусмотренной, дает по кусочкам, по желанию и выбору взять себя «на память» о гуцулах, о Карпатах, неважно, бывал ты там или не бывал.

Так можно разобрать народный костюм (тебе — вышивку с рукавов, мне — пояс с кистями, ему — сыромятные постолы), упраздненную церковь (несите отсюда иконы и рушник с аналоя, лампады и чашу для причастия), заброшенную поварню (кому — корчагу, кому — деревянную ложку, кому — тяжелый иззубренный секач). Фильм весь разбирается «на память», потому что был — пусть и волшебно заразительно, и вдохновенно — собран на память же, для памяти, во имя ее и только ее.

Параджанов где-то знает, что оно так, пытается (в том самом слове после фильма, на которое мы уже ссылались) опровергнуть, что фильм по-сувенирному недвижен, что, напряженно-выразительный, он в то же время статично лишен трагизма — пытается, когда уверяет, что история его Ивана — это история поэта, несостоявшегося и погибшего. Поэта — нет и истории его — нет. Человек по имени Иван прошел, отшелестел, как тростник на ветру. Прошел, став забытым предком — бездетным предком, чтобы ровно через столетие быть возвращенным своими приемным потомком в мире, где боль недавно пережитого и озноб тревоги о будущем тянет людей под старые кровли, к теплым углям человечьих очагов, которые, как оказалось, все не остывают и не остывают под густым пеплом времени,— тянет искать здесь вещи, оставшиеся в живых и после своих хозяев.

Микола Винграновский

Сашко и Сероманец

Винграновский Микола Степанович закончил ВГИК в 1960 году. На киностудии имени Довженко поставил фильмы «Дума о Британке», «Тихие берега», «Климко» и др.

В фильме А. П. Довженко «Повесть пламенных лет» сыграл главную роль — Ивана Орлюка.

Поэт. Прозаик. Член Союза писателей СССР. Автор книг «Атомные прелюды», «Сто поэзий», «На серебряном берегу», «Киев», «Летний вечер», «Лето на Десне» и многих других.

Лауреат Государственной премии УССР имени Т. Шевченко.

Микола Винграновский — человек, щедро одаренный судьбой: поэт, режиссер, актер...

На высокой ноте ворвался Микола Винграновский на наш отечественный экран. Александр Петрович Довженко выбрал его как одухотворенного героя в картине «Повесть пламенных лет». И до чего же трудно живется Миколе Винграновскому в кинематографе вот уже три десятка лет. Но жить и выстоять помог, продолжает помогать его незаурядный литературный дар: поэт Микола Винграновский — это, безусловно, явление в нашей украинской и во всей советской многонациональной культуре. Он и в кинематографе всегда был и остается поэтом...

Предлагаемый читателям «ИК» киносценарий «Сашко и Сероманец» долгие годы провалялся в редакторских столах киностудии имени А. Довженко. По какой же причине оказалось это произведение незамеченным или непонятым! Уверен, одна из главных причин — равнодушие, твердое убеждение, что в своем отечестве пророков нет.

К счастью, сценарий этот почти случайно был спасен от списания — и уже в нынешние времена осуществилась его постановка. Еще просматривая рабочий материал, я с волнением думал о судьбе литератора в нашем кино. Грустно говорить об этом, но как же часто особенно неприкаянным, порою попросту лишним оказывается здесь истинный мастер слова. Вот и судьба сценария Миколы Винграновского, так долго не складывавшаяся, тому еще одно свидетельство...

...Вы прочтете киносценарий Винграновского «Сашко и Сероманец» — и особое пространство то ли сказки, то ли реальности, поэтическое пространство, наполненное незримой, щемящей опоэтизированной любовью к природе, к человеку, ко всему сущему и живущему на Земле, откроется перед вами... Как они важны, как бесценны сегодня — эти крупинки нежности и добра в нашем смутном, ожесточившемся мире!.. Талантливый и мужественный человек написал это проникновенное произведение. Прислушайтесь же к нему — и вы поймете, что его, Миколы Винграновского, голос заслуживает внимания.

Николай Мащенко

Ночью пришла осень, и волк фыркнул на сизый листок ежевики, фыркнул и сказал: «Ого-го!» Потом умылся лапой, промыл глаза, стряхнул с себя листья, послушал свист синицы и снова лег.

— Далеко! — сказал он сам себе.— А зачем?

И запел. Он пел тихим старческим голосом, и такой путь лежал позади него, что даже за Одессой и за Египтом виделась каждая былинка. Волк лежал между грибами, устремив глаза в поле, и над ним по листочку опадал лес.

Звали его Серым, и был он самым старым волком на свете. Всю свою жизнь он водил стаю. Молодые волки из лесов и оврагов мечтали пройти у него боевую волчью стратегию и тактику. Он снился молодым волчицам.

Не один конь с предсмертным кровавым хрипом падал на траву или на снег от его зубов...

Его проклинали конюхи и пастухи.

Когда же нечего было есть и волк пересиживал день или три на болоте или в кустарнике, то и стая сидела у него за спиной, кусая себя за хвосты.

— Не сдохнете! — говорил ей волк.— Вам все жрать! Ложитесь и спите. У меня самого такой живот, что его сквозь спину почесать можно.

И стая, помалкивая, укладывалась.

Тогда у волка начинался великий пост. В такую пору он любил смотреть на цветущие репьи, их малиновые головы под ласточками на фоне облаков напоминали волку сгустки крови, и он, засыпая, медово зевал.

Теперь, в старости, волк ослеп. Буйная темень воцарилась в его глазах. Одно лишь чутье водило его по свету. Он уже и кашлять начал. И снился ему каждую ночь один-единственный сон: серебряные глазки убитых волчат, застреленные волчицы клыками в землю, и снилось, как он сам убегает по белой воде.

Свистала во сне синица, шуршали мыши в норах, и издали запахло лошадьми.

Серый сдул прилипший к носу листок, встал и пошел на этот запах.

За лесом в долине мерцало село. Оттуда ехал верхом без седла Василь Чепыжный. Конь вертелся под ним, упирался, но Василь бил его прикладом по заду, и конь вез его дальше.

Серый похлебал воды из лужи, отбежал лугом от леса и от дороги, залег за копной. Там учуял в сене мышей, позавтракал ими и снова повел носом в сторону Василя Чепыжного и его коня.

Чепыжный въехал на коне в мокрый лес. Волк на старых своих лапах поплелся за ними.

Чепыжный навострил уши, прислушался к лесной тишине, спрыгнул с коня, перебросил ружье с руки на руку, повел коня по тропке, вывел на поляну, привязал там к сосне, а сам отошел и залег в яме.

Серый тоже залег позади Василя Чепыжного и его коня. Ветер дул волку в нос, ветер остро пахнул конем, но между конем и волком лежали Чепыжный и его ружье.

— Не ложись! Не ложись! — зашептал коню Василь Чепыжный.— Встань! Встань, чтоб волк тебя учуял.

Снова что-то хрустнуло в мокром лесу. Ружье в руках Чепыжного рванулось на этот звук, глаз замер на мушке.

Конь не вставал, дрожал мелкой дрожью, на него падали капли, и от каждой капельки он вздрагивал, как от выстрела.

«Старый и больной! — подумал о своем коне Чепыжный.— Почему он тебя раньше не съел, когда ты был еще молодым!.. Ладно уж, лежи, а придет — я на этот раз его непременно ухлопаю!»

Свистнула синица. Ее пустой осенний свист не понравился Чепыжному: это признак того, что в лесу спокойно. Начался дождь. Чепыжный надел картуз и лег щекою на курки. Так они и лежали: конь, Чепыжный, а за ними волк.

Серый встал.

Конь вскочил, качнул сосну, заржал, сорвался с привязи, повалил один куст, другой.

Серый побежал было за ним, проскочил поляну, но вернулся к Чепыжному.

Чепыжный, зажигая спичку за спичкой, пятился лесом от волка, отмахивался патронташем, влетал в грязь, в воду, в тину. Серый спокойно шел за ним.

— На-на! Все что хочешь — на! — Чепыжный бросал волку под ноги и хлеб, и брынзу, и даже патроны.

Серый загнал Чепыжного по шею в озеро, а сам сел на берегу.

Перед глазами у Чепыжного на воде тихонько кипел осенний дождь, за осокой темнел Серый.

— Замерзаю! — кричал Чепыжный сквозь дождь.— Пропаду! Пропадаю! Гав! Гав! Гав! — залаял Чепыжный на Серого и в ярости двинулся из воды на него.— На меня — ешь! Жри меня! Сожри, как сожрал мою козу! Я перестрелял твою стаю, и волчат тоже перебил я!

Чепыжный выбрался на берег, поплевал на руки и бросился на волка.

Волк сбил его своей старой грудью обратно в воду...

Моросил дождь, в долине мерцало село, высоко в небе рокотал мотор.

Это был вертолет. Разогнал на улице кур и опустился под окнами конторы.

Сашко побежал поглядеть на него.

Из вертолета вылезли шестеро с ружьями и патронташами, к ним от конторы ковылял с обмотанной шеей Василь Чепыжный.

— А вы думали — что? — Чепыжный захлебывался от счастья.— Он притаился тут, в нашем лесу, до утра держал меня по шею в воде. Я чуть концы не отдал. А тут еще зуб разболелся... Если б не зуб, я бы сам перегрыз ему горло. А я уже и коня для него привязал к сосне, как вдруг слышу: на ружье мое кто-то прыг из кустов, хвать — и ружье летит, словно и не было его в этих вот руках! Гляжу, а он уже тут как тут — стоит передо мной. Зубы не зубы, а мертвые колья тесаные, язычище горит, и несет от него кровью. Ощупал он лапой мои карманы, снял с этой вот шеи котомку с хлебом и говорит, прямо так и говорит: «Руки вверх!» Что делать? Поднимаю. Стою. Напугался. Он облизнулся и рычит дальше: «Скажи спасибо, что я сегодня не голодный. Но запомни: доем всех ваших коней и примусь за вас и за ваших детей, а тебя, Чепыжный, съем первого! Вон из моего леса!» Я задом-задом, руки болят, дождь в рукава наливается, так и отхожу, а он идет, хлеб мой пожует, пожует и выплюнет — не голодный. Гляжу: позади меня вода, озеро. Хотел было озеро обойти, по дороге пятиться, так он за мною — прыг, да лапой меня по морде — хрясь! «Полезай,— говорит,— в воду, а то съем, хоть я сегодня и не голодный». Что делать? Лезу. Стою по шею. Руки над головой, рукава полны дождя, сверху льет и со всех сторон вода. А он садится на берегу, обмахивается хвостом и давай — верите ли — петь: «Куковала кукушка в роще»...

— Может, вам, Василь Дмитрович, лечь бы, ну, не в больницу, а так, дома, отдохнуть? Полночи простоять по шею в воде — так и до лихорадки недалеко...— сказал кто-то из охотников.

— А что? Я что-то не так сказал? — огрызнулся Чепыжный. Потом пожевал тесемку от шапки — сегодня он был в шапке — и немного успокоился.— Правда, я с утра хорошенько выпил, да ведь как же не выпить после такого потопа?

Сашко видит, как от своих хат бегут Шевчук и Погибайло, размахивают ружьями и руками, подбегают к толпе, и вся эта вооруженная армия идет в контору. Сашко тоже хотел было зайти, но его не пустила сторожиха, баба Маня...

— Иди-ка лучше учи уроки, а то отцу скажу!

Сашко еще раз обошел вертолет. Машина напоминала ему огромного головастика.

«Теперь пропал Серый!» — подумал Сашко, и ему стало грустно.

Во дворе стоял газик: отец приехал обедать, мать с полотенцем на плече сливала отцу на руки.

— Папа, прилетели!

— Кто, сыночек?

— Из самой области. Может, ты бы сейчас сходил туда, сказал бы им. За волком прилетели. А ведь так нечестно,— он один, а их вон сколько! Папа, они с дядькой Чепыжным в конторе. Сходи!

— А что ж папа может им сказать? — Мать протянула отцу полотенце.

— Как это — что? — удивился Сашко.— Папа же председатель колхоза.

— А Серый — волк!

— Волк, мама, волк! Только разве за это его надо убивать?

— Да не найдут они Серого, сынок. Он самый хитрый волк на свете,— сказал папа.

— Так стаю ж его перебили и волчат! Сам дядька Василь получил за них столько премий, что даже черный мотоцикл купил.

— А ты, Сашко, забыл,— отозвалась от стола мать,— сколько лошадей и овец загубил Серый?

— Сколько? Вот скажи, папа, сколько?

— В нашем колхозе — ни одной. Правда, козу дядьки Чепыжного.

— Да,— вспыхнул Сашко,— козу он съел потому, что дядьку Чепыжного не любит. Дядька Чепыжный для него ямы копает в лесополосах... Так кто ж из них волк — Серый или дядька Погибайло, который овцу съел на своих именинах?

— Дался тебе этот волк,— сказала мать.— И что ты делаешь из него святого?

— Так на то он и волк: не станет же он есть манную кашу, как я. И никто ему не печет и не варит.

— Это у твоего волка голова не варит. Загнал дядьку Чепыжного в холодную воду по шею. Теперь пусть удирает куда глаза глядят.

— Да не справятся они с Серым,— повторил отец.— Пока они там в конторе шумят, волк давно уже дал деру — его теперь не то что на вертолете, ракетой не догнать. Иди, сынок, в школу, а то опоздаешь.

До школы Сашку было далековато. Туда вела и дорога, по которой ходили все, но Сашко ходил по лесной тропинке. Лесом, потом немного по полю, за полем начинался райцентр, и в нем на самой окраине стояла трехэтажная белая школа.

Сашко прошел лес, вышел на поле и услыхал над собой стрекот вертолета.

Малый то ли испугался, то ли еще что — сел на землю и прикрылся портфелем.

Мимо низко пролетала одноглазая рожа Чепыжного, она неслась туда в степи, в овраги, за Буг, к лиманам, Серому на погибель.

В этот день Сашко в школу не пошел. Он вернулся в лес, закидал портфель листьями, чтобы не носиться с ним, поглядел на серебристые паутинки на сучьях, на паучков, залез рукой в чье-то низенькое пустое гнездышко, пошуршал там опавшей листвой и, подумав, куда бы еще пойти, спустился в яр.

В яру ничего не росло — боялось вешних вод: с полей именно по этим оврагам летела весной вода и могла унести не то что дерево или куст, а хоть целых пять вертолетов, попадись они ей на пути. Поэтому в яру было пусто и летом и осенью. По нему обычно топтались овцы и козы, щипали под молочаем подсохшую траву и боялись Серого.

В яру отдавало овечьим и козьим духом, хотя их самих перегнали в другие,

более сытные места. Нагретый за лето овраг дышал Сашку в лицо увядшим чертополохом. Тихо плыла паутина, и тоненькое облачко лежало над яром, словно капустный листок.

Сашко прилег на молочай и закрыл глаза: «Где он есть, этот Серый? — подумал Сашко.— Взял бы да и удрал куда-нибудь в другие края или в горы. Будь я волком, я бы ему все рассказал и про Василя Чепыжного, как он ночью на мотоцикле крадет в поле солому».

Вечерело. Мглистый воздух меж вечером и ночью тек по оврагу, и в этом воздухе над Сашком летала сорока.

Сашко поплелся в лес за портфелем. Миновал сосняк и пошел меж дубами. В дубняке ужинали дятлы, видно, наедаясь на зиму. По дороге сунул руку в орешину, нащупал орешек, кинул в рот: орешек сухо щелкнул на зубах, на березе качнулся листок, словно подумал: падать ему сегодня или лучше подождать до завтра?

Вдруг Сашко почувствовал, что кто-то глядит ему в спину: за дубом кто-то стоял! «Пойти посмотреть или не ходить? А может, это зверь какой, еще и укусит? — подумал Сашко, но решил: — Что это я стану его бояться? Пойду погляжу».

За дубом стоял теленок. Отбился, верно, от стада и не знает, куда идти.

— Что, глупенький, страшно? И есть хочешь? Вот не надо от своих уходить! — Сашко подошел к теленку, хотел почесать ему за ухом, но рука замерла: перед Сашком стоял волк. Серый.

Сашко оцепенел.

Волк между тем обнюхал его с ног до головы, лизнул пуговицу на курточке и лег на листья.

Сашко пришел в себя и сам присел на корточки рядом с волком. Серый потянулся к нему мордой и еще раз лизнул колено Сашка.

— Так вот ты какой лизунчик, а еще Серый,— сказал Сашко и погладил волка по шее, почесал под горлом. Серому это, видно, очень понравилось. Никто его так приятно не щекотал, и он по-волчьи сказал Сашку:

— Еще.

— А за тобой ведь погнались в степь на вертолете — зря только бензин жгут! — рассмеялся Сашко.— А ты тут возле меня. Ты и не подумал бежать, потому что ты у меня умница, волчок. Пирожок с печенкой хочешь?

В лесу разом стемнело — ну как тут искать портфель?

Сашко, ползая от дуба к дубу, разгребал листву — нету. Волк тоже стал нюхать под дубами, покопался в листьях неподалеку от Сашка и тихо взвизгнул — портфель!

Пирожки с печенкой волк, видно, любил с детства, ибо проглотил сразу.

— Я тебе завтра еще принесу,— сказал ему Сашко.— Завтра у меня воскресенье, весь день — наш! Ты только смотри из леса не показывайся. Чепыжный думает, что ты убежал из нашего леса. И правильно — пусть так думает...

Серый проводил Сашка до опушки, потерся мордой о его плечо и так стоял, пока запах Сашка не пропал в глубине темного ноябрьского ветра.

— Разве в нашем селе собаки? С ними не то что на волка идти, с ними по улице-то ходить стыдно. Котов боятся! Ширпотреб! Позор на весь мир,— жаловался Чепыжный жене.— Нет, ты погляди на нашего выродка: лапы кривые, лентяй, гуси его щиплют! О, видишь, все брови выщипали. Геракл!

— Чего ты к нему привязался? Таким уж он и будет.

— Это он из-за тебя не растет!

— Из-за меня? Еще чего!

— Носишься с ним, дышишь на него, чтобы пылинка на него не упала. Молоко

греешь. Вот он и не растет. Хитрый, потому что думает: как вырасту, райской жизни конец!

Геракл обиженно, но с достоинством поковылял по двору подальше, в огород.

— Все! Еду! — сказал Чепыжный, надел новый картуз, завел мотоцикл и выскочил на дорогу.

Отлегло от сердца у Чепыжного в Киеве. Что-то спросил у одного милиционера, у другого и покатил вниз к Днепру, на рынок.

На рынке прислонил мотоцикл к столбу, запер на замок и заспешил к собакам.

Попугаев, снегирей, черепах, рыбачью снасть, охотничьи причиндалы Чепыжный миновал, даже не останавливаясь. Возле собак он перевел дыхание и только рукой махнул: куда ни глянь — продавали одних гераклов... Кривоногие, маленькие, глупые, трусливые.

— И откуда только их набралось? — Он поднял одного за ухо, посмотрел, черно ли во рту.

— Сколько ему? Почем? — и бросил щенка на подстилку.— У меня такой уже есть.

— А вы, товарищ, осторожнее не можете? — спросил его хозяин собачки, такой же маленький, как и его товар.— Если б вас вот так поднять за ухо и швырнуть.

— На ухо, подними! — расхохотался Чепыжный.

— Патракал!

— Кто? — не понял Чепыжный.

— Пантагрюэль! — крикнул человечек.

Но Чепыжный уже не слышал, что он Пантагрюэль, он нес свое возмущение дальше по собачьему ряду: мелюзга, такой и даром не надо!

— Да! — сказал Чепыжный.— При таком собачьем калибре гулять Серому до скончания века.

— А вы, товарищ, может собачку хотели?

— Где?

— Есть тут у меня одна знакомая...

На старушке плюшевая шапочка, сморщенные сапожки, во рту золотой зуб...

— Такая же, как эти?

— А вам какую надо?

— На волка!

— Именно то, что вам нужно.

Старушка повела покупателя по уличкам, где пахло капустой и ваксой для ботинок. Поднялась с ним на второй этаж, тремя ключами открыла дверь.

Чепыжный чуть не задохнулся от кошачьего запаха. Дух был настолько крепок, что Чепыжный уже заколебался, идти ли ему дальше.

— Пожалуйста, пожалуйста! — напевала старушка.

Перед Чепыжным открылась кошачья панорама: коты сидели, спали, играли на подоконнике, на столе, на шкафу, один устроился на люстре.

Почуяв хозяйку, кошачье царство сорвалось со своих мест и встретило ее таким дружным хором, что Чепыжный заткнул уши.

— Куда вы меня привели? Я же вам сказал, мне нужна собака на волка! Чтоб на волков с кошками ходили, такого я еще не слыхал.

— Пожалуйте в соседнюю комнату,— успокоила Чепыжного старушка.

В соседней комнате на шкуре у камина лежала желто-серая мечта Василя

Чепыжного. Могучие лапы, могучая грудь, мощная морда — то, на чем он, не раздумывая, остановил свой выбор.

Вез ее — а это была она — Чепыжный в коляске, как принцессу. Несколько раз у автобусных остановок, где было больше народу, тормозил, долго пил в буфете воду, возвращался, не спеша, к мотоциклу, пробираясь сквозь восхищенную и удивленную толпу, и вез свое счастье дальше.

— Гляди,— сказал он жене,— волкодавиха. Скоро щенят принесет! За полгода вырастут, и я обложу с ними Серого, а потом продам их на том же базаре в Киеве — с руками оторвут! Налей ей молока.

Сашко запыхался и устал — больше часа они бежали с Серым по лесу к глинищам. Эти глинища в яру были давно заброшены. Никто годами не заглядывал туда. Правда, после войны люди возили оттуда глину на хаты: светло-желтую, красную, брали белую для печей. Но это было давно. Теперь глинища заросли шиповником, боярышником, всем колючим, что только росло на свете.

Туда и привел Сашко Серого.

— Будешь тут жить. Тут тебя никакой Чепыжный не найдет.

Из глубоких глиняных ям пахло сыростью и запустением.

Сашко выбрал подходящую для волка нору, расчистил ее немного, нарвал пырея, настелил, сам лег.

— Тепло и сухо, и на голову не будет капать.

Волк тоже залег, обнюхал стены, сел рядом с Сашком.

— Пока поживешь тут. А дальше будем думать. Надо, чтоб прошло какое-то время.— Потом помаленечку подготовлю отца, чтобы ты перешел жить к нам домой. Чего тебе одному здесь слоняться? Стаю твою перебили, остался ты и в самом деле один, как волк,— будешь жить у нас. На харчи тебе я заработаю, сяду на все лето на трактор — вот тебе и харчи, еще и останется! Не надо, миленький, грустить. А станешь у нас жить, Чепыжный пальцем тебя не тронет.

Волк слушал, положив морду на лапы, потом закрыл глаза, задремал.

— Александр Степанович,— уговаривал Чепыжный отца Сашка,— умоляю — одну только ямку! Там такая чаща, что не только скот, танк не пролезет. А Серый, я уверен, будет спасаться в этих зарослях, другого выхода у него нет. А тут ему ямочка: кувырк — и наш Серый!

— Вы, Василь Дмитрович, лучше подумали бы о кабанах. Расплодилось их невесть сколько. Картошку в полях роют, а с кукурузой что делают! Лоси сосняк калечат! А вашему охотничьему обществу все один Серый мерещится.

— Ваша правда, Александр Степанович, наступило время добираться до кабанов и лосей. То не было их в наших краях, а теперь развели на свою голову. Доберемся! А Серый ну просто засел у меня в печенках, спать не могу, жить не могу, как подумаю, что он еще ходит по свету, чтоб ему подавиться этой моей козой! Одну только ямку, земля ведь мерзнет, снег на носу!

Трое с киркой и лопатой слезли с мотоцикла и подошли к зарослям терновника.

— Ну как тут, к черту, пролезть через них? — грустно сказал Побигайло.

— Да-а,— покачал головой Чепыжный.— Однако попробуем!

— Я не полезу,— сказал Шевчук.— Что я — дурак, лезть в это пекло? Лезь ты первый, а вылезешь, погляжу на твою одежду и рожу!

— Лезь, лезь! За мной!

— Что я тебе, гадюка или уж? — сердился Шевчук.— Ну какой тебе умник сказал, что именно в эти заросли зайдет Серый, чтобы угодить как раз в нашу яму?..

— А-а! Много ты понимаешь,— Чепыжный пошел на приступ. Нагнул голову, укрылся полою плаща и медленно двинулся вперед.

Наконец заросли были взяты, и все трое принялись долбить волчью яму.

— А будь ты неладна! — кричал Побигайло.— Какого черта я оказался здесь? Караул, глаз выколол!

— Ухо проткнул! — ревел, плача, Шевчук.— Инвалидами мы выйдем отсюда, если выйдем еще!

— Копай, копай! — Чепыжный скрежетал зубами.— Вон снег уже летает!

До вечера яма была готова. Чепыжный прикрыл ее тоненькими прутиками, сверху присыпал сухой травой.

— Все. Теперь все!..

— Чтоб ты сгорел с этой ямой! Как меня жена домой пустит: весь изодранный, живого места на мне нет. Волчище я, бедный и несчастный! — чуть не плакал Шевчук.

Для Сашка настали дни счастья и тревог. Серый провожал его лесом в школу, встречал на опушке. В один из дней Сашко заметил, что Серый слеп. Он показывал цветные фотографии различных животных в журнале «Натуралист». Но тот смотрел куда-то в пространство, уставясь в одну точку.

Сашко водил у него перед глазами журналом: никакого внимания. Сашко поднял над головой яблоко.

— Ну, погляди, что у меня в руке, погляди!

Волк лег на землю и тихо заскулил.

— Ты что, миленький, не видишь? Ты слепой!

Сашко провел рукой по глазам волка — тот не моргнул. Только лизнул руку.

— А когда снег выпадет, станут видны твои следы, что тогда? Живи в глинище и никуда не выходи! Я сегодня поговорю с отцом.

— Мама, где папа?

— Уехал.

— Куда?

— В область на конференцию.

— На сколько?

— На два дня. А что?

Сашко не ответил и пошел к себе в комнатку готовить уроки.

Подмерзала вода в ведре у колодца, на груше дрожал листок.

Пошел снег.

На следующий день волк не пришел встречать Сашка. Напрасно тот звал его и искал следы на снегу. Сашко побежал к глинищам.

В глинище и возле норы волка снег лежал чистый, нетронутый.

Сашко залез в нору — в эту ночь волк не ночевал здесь.

«Испугался снега и убежал туда, где еще не замело и где его мало знают,— подумал Сашко.— Может, и верно поступил, да и кормиться же надо... А тут еще и отца нет, как на зло...»

Горько и тоскливо стало Сашку.

Ночью ему снились айсберги. Они проплывали по синему океану мимо их

дома, мимо облетевшей груши, и Сашко с грустью глядел на них в окно.

Проснулся Сашко от собачьего лая.

— Мама, что там такое?

— Серого дядька Василь поймал. Упал-таки, бедняга, в яму...

— Как?!

У конторы на телеге лежал связанный Серый. Шевчук и Погибайло сосредоточенно курили, поглядывая на волка.

Из конторы долетал голос Чепыжного:

— Алё! Алё! Да, в лесу. Когда? Сегодня ночью. Я как знал. Дай, думаю, утром запрягу и поеду. Приезжаю — есть. Ну, мы его с Шевчуком и Погибайло того... Где? А вот на телеге лежит возле конторы... Так когда вас ждать? Ага. Слушаю. Есть.

Волка повезли в кузницу. Дядька Василь открыл дверь и сказал:

— Тут полежит, раз не хотел в лесу.

Они привязали волка к лестнице и отнесли на ней.

Падал тихий успокоенный снег, на холмах темнел лес, за домом плакал Сашко.

Сомлевший волк лежал в кузнице возле горна. Сверху сквозь щели закопченной кровли на него падал иней. Волк подставил пасть под иней, и ему стало легче дышать.

«Ну и ну! — сказал он себе.— Дожил!» Он пошевелил связанными лапами, понюхал молот возле наковальни и словно уснул.

В эту ночь собаки с ума посходили. Даже Геракл завывал так, что у него темнело в глазах. Несколько псов, боясь выть в одиночку, собрались вместе и хором в пять-шесть голосов устроили такой концерт под окном Чепыжного, что тот выскочил на снег в домашних тапках на босу ногу, схватил весло и кинулся их разгонять.

— Серого учуяли, герои? Или, может, хилость свою, чтоб вам всем подохнуть!

— У-у-у! — во всю мочь со слезами на глазах затянул у сарая Геракл.

— И ты туда же? — Чепыжный замахнулся веслом.— Погибели на вас нет!

Геракл, спасаясь, залез в бетонную трубу. Чепыжный забарабанил по трубе веслом.

Сашко все это видел и слышал: он сидел на подоконнике в своей темной комнатке.

Чепыжный присел возле клетки волкодавихи. Блеснули из тьмы ее влажные глаза, глаза ее детей, лежавших на свежей соломе.

Чепыжный долго смотрел на них, потом поднял ногу, снял тапку, вытряхнул из нее снег и сказал:

— Слышали, до чего Серый доигрался?.. Вы ж мне глядите, растите, у вас все впереди, есть же еще и кабаны, и лоси...

Чепыжный воткнул весло в полную снега лодку, скрипнул дверью, лег. С подушки ему в уши выли все собаки села.

Сашко вышел в коридор, нащупал там отцовские валенки, влез в них, словно в воду провалился, накинул кожушок, тихо открыл и закрыл за собой дверь и пошел по двору к груше: там на сучке висел садовый нож — папа забыл его там, когда осенью подрезал ветки. Повесил и забыл.

Сашко взял нож, пригнулся под окнами, чтобы папа с мамой ничего не заметили, и выскочил на улицу.

Повалил снег, в нем потонули хаты и деревья, невидимое собачье разносило усталые свои голоса по домам.

Сашко шел к кузнице. Несколько раз падал, увязая в сугробах по грудь, в валенки набилось полно снега.

Возле кузницы Сашко оглянулся вокруг, прислушался, засунул шапку в карман, чтобы она не слетела с головы, чтобы лишний раз за ней не наклоняться, и подошел к двери. На двери висел не замок, а замчище — так постарался Чепыжный.

Волк открыл глаза и пошевелил носом.

— Миленький, это я, Сашко,— послышалось из-за двери.— Замок, горе мое! Попались!..

Сашко обошел кузницу — ни окна, ни оконца. У боковой стенки рос вяз, облепленный снегом, он слился со всем белым вокруг, и Сашко не сразу его заметил. Вяз очень давно положил ветки на плоскую этернитовую крышу, и так они вместе с кузницей доживали свой век.

Сашко сбросил на снег кожушок, подул в ладони, еще раз оглянулся вокруг и полез на вяз. Отцовские валенки не давали лезть, цеплялись за ветки, не сгибались в коленях. Тогда Сашко махнул одной ногой, другой, валенки упали возле кожушка в снег, а он полез босиком. Лезть было не высоко, и скоро Сашко опустился на заметенную снегом крышу. Руками, ногами разгреб снег, колупнул ножом этернит.

На волка сверху посыпался снег. Серый шевельнулся, вздохнул и затих.

Сашко трудился вовсю, даже вспотел, но уже через несколько минут на него из середины кузницы глянула темень.

— Готов! — прошептал он вниз, в темноту.— Прыгаю!

И бухнулся у самой головы Серого.

— Где ты тут? Ничего не вижу, хоть глаз выколи.

— Хох! — сказал волк.

Сашко стал на колени, ощупывал тьму, здорово стукнулся лбом о наковальню, и вот Серый уже дышал ему в лицо. Сашко обеими руками обнял волка за шею:

— А ты думал как? Ты думал, что тебе конец, ну скажи, Серенький, думал? Не конец, давай сюда лапы!

Захрустели под ножом замерзшие веревки, треснул под ножом брезентовый пояс, которым волк был привязан за шею к лестнице, и Серый поднялся на затекшие лапы.

— Ты, главное, не бойся. Как только завтра отопрут дверь — кидайся напролом. Потому что вытащить тебя через эту дыру я не могу... Прощай, Серенький, я пойду, а то Чепыжный такой, что может и ночью сюда наведаться, поглядеть, как тут что... Прощай...

Сашко еще раз обнял Серого, тот лизнул ему руки, щеку...

Сашко поднял лестницу, приставил ее к стене и полез в дыру. Влез на кровлю, осторожно столкнул лестницу и, заложив дыру этернитом, сделав все, как было, спустился по дереву на землю. Скоренько вытряхнул из валенок снег, накинул кожушок и пустился бежать по глубокому снегу домой.

Под окнами Сашко снова пригнулся, прокрался к груше, надел нож на сучок, тихо обмел валенки веником, вошел в коридор и в темноте зацепился валенком за пустое ведро. Ведро зазвенело на весь дом, словно это было не ведро, а цистерна. Сашко закусил палец.

— Кто там?

— Это я, папа, ведро зацепил нечаянно.

— Снег идет?

— Валом валит.

— Ну ладно. Спи.

Сашко на цыпочках зашел в свою комнатку, живо лег, закрыл глаза: в синем

океане за окнами, мимо груши проплывали белые айсберги. На одном под пролетающими птицами сидел Серый и махал Сашку лапой.

Утром перед конторой приземлился вертолет. Он дал о себе знать еще в воздухе, и Сашко был на ногах. Из вертолета вышли двое в белых халатах с носилками.

— Попался! — Чепыжный дышал морозом.— Сколько лет выслеживал его. Поседел и сердце надорвал.

Чепыжный выглядел торжественно, и его багровый кулак грозно подымался над фланелевыми снегами.

Прогремел мотоцикл. С него слезли двое парней в белых шлемах, и передний стал общелкивать Чепыжного фотоаппаратом.

— Станьте сюда, Василь Дмитрович, на фоне вертолета.

— Что я вам, космонавт? — смеялся Чепыжный.

Но стать — стал.

— Простите, Василь Дмитрович, и не обращайте внимания на микрофон, но — несколько слов для нашего районного радио и для газеты.

Чепыжный взял микрофон, посмотрел на него, как на недозрелый баклажан, и сказал:

— Пойман в зарослях терновника за Ивановым яром последний в нашем районе, вскоре, возможно, и во всем мире волк-бирюк.— Чепыжный набрал в рот воздуха.— Это не сказка и не легенда. Серый пойман. Мы сожалеем лишь о том, что пойман он так поздно. Теперь мы и наши козы и лошади можем спать спокойно. Ведь этот хищник зверствовал еще смолоду. Он водил тьму тьмущую стай, уничтожил сотни нашего поголовья, а в последнее время стал подбираться к посевам, топтал, допустим, ячмень и пшеницу...

Сторожиха баба Маня жалостливо поглядела на Чепыжного.

— И не стыдно тебе, Василь, такое городить?

— Так это ж для газеты,— быстро шепотом проговорил Чепыжный.— Идите и лучше подметите в конторе... Извините, так вот: Серый отныне и довеку будет жить в областном зверинце, то есть в зоопарке. Я лично обязуюсь, если это понадобится, дважды в год — в ночь поимки и еще позже, какое у нас там число сегодня? Ну, неважно — возить волку на мотоцикле в областной зоопарк столько мяса, сколько он съедает за сутки... Все, выключайте. Теперь — в кузницу!

В кузницу потянулись и старые, и малые. На снегу чернели шапки ребятишек, печально переговаривались бабы в плюшевых салопах; собаки заняли позиции поближе к своим хатам, словно что-то учуяли, и боязливо оглядывались вокруг.

— Ребята, бегите и разгоните эту капеллу,— обратился Чепыжный к малышам, показывая ключом на собак.— Всю ночь жить не давали!

Но почему-то никто не побежал, наоборот, все ближе придвинулись к кузнице.

Белые дяди из вертолета положили носилки на снег, а сами прижались ушами к стене — послушать волка.

— Гляди, что зима натворила: скважины в замке не видно.— Чепыжный старался засунуть ключ в замок. Долго возился с ним и так и эдак.— Не отопру! Надо сбивать ломом.

Сашко, поглядывая на кузницу, ходил по двору, вроде что-то искал, заглянул в колодец, потряс заснеженную грушу, нашел в кармане морковку и стал ее грызть.

Чепыжный замахнулся ломом, и замок упал ему под ноги.

Чепыжный отбросил лом, откашлялся и — отворил дверь.

«Что такое? Где волк? Почему он не выскакивает?»

Сашко бросило в жар.

Те двое в белых халатах взяли носилки и вслед за Чепыжным вошли в кузницу.

Что такое? Что такое? Может, он испугался? А может, он ночью стену прогрыз или подкопался под фундамент и сбежал?

Вдруг из кузницы выскочили те двое в белых халатах, без носилок, выскочили — и наутек!

— Бегите! Волк!!!

Бабы, ребята, мужики еще не успели ничего понять, как из кузницы, пятясь задом, выполз Чепыжный. За ним, не спеша, шел волк. Чепыжный попятился влево, потом вправо — волк дышал ему на шапку. Чепыжный зарылся головой в снег и замер.

Все сорвались с мест. Малые плакали, старые кричали, подхватывали на руки малышей, бежали, роняя в снег шапки и варежки...

Серый нехотя перепрыгнул через Чепыжного и небольшими скачками повернул за кузницу в тихий лес.

Корреспондент заснял всю эту сцену от начала и до конца, и когда волк затерялся в снегах, с перепугу расхохотался...

— Что там, сынок?

— Папа, Серый сбежал! Дядька Чепыжный плачет — не плачет, а ревет!

— Заводите вертолет! — кричал Чепыжный, выплевывая снег.— Игорь! Иван! За ружьями! Он далеко не уйдет. Заводите вертолет!

Чепыжный влетел в свой двор, отшвырнул растерявшегося Геракла, вбежал в хату, схватил ружье.

Стрекотал вертолет. К нему, тяжело дыша, бежали Шевчук и Побигайло.

—Догонят они его, папа, или нет? А волк может зарыться в снег, пока они пролетят, и пролежать так до ночи?

— Ты, сынок, так разговариваешь, будто сидишь с волком на одной парте.

— Сидеть я не сижу, а Надия Петровна говорит, что надо беречь не только воду, воздух и лес, но и зверей... А волка я, может, люблю, папа! — Сашко стал на лыжи и пошел в школу. Над ним и волчьим следом, ведшим от кузницы, пролетел вертолет.

Лес тепло дремал под снежным кровом. Малюсенькие крестики от синичьих лапок, замерзшая головка бледно-голубого лесного колокольчика, мышиный помет под орешником, щеглята на конском щавеле перезимовывали эту зиму.

Сашко скользил мимо дубов, впереди уже лежало белое поле, протянувшееся до самой школы, как вдруг снова застрекотал над лесом вертолет, полетел к селу, потом почему-то развернулся и полетел своим животом прямо на Сашка. Вертолет стал снижаться.

Сашко сел на снег. Вертолет сдул с Сашка шапку и шарф, чуть не стащил кожушок, обдал снегом, поднялся и полетел.

— Сын нашего председателя! А я думал волк...— У Чепыжного дергался глаз.

Учительница Надия Петровна вошла в класс.

— Здравствуйте!

— Здравствуйте!

— Садитесь... Сашко, это правда, что у вас в селе сегодня из кузницы убежал Серый?

— Убежал,— ответил Сашко и сел.
— Ты сам видел? — спросила Надия Петровна.
— Видел.
— Дети, где живут волки?
— В лесу,— хором ответил класс.
— В лесу. Правильно. А вот ты, Сашко, ходишь в школу лесом. Для тебя что — асфальтированной дороги нет?
Сашко тяжело поднялся.
— Надия Петровна, пусть по ней ходит кто хочет. А я люблю лесом.
— Вот скажи, Галя Грушецкая, о чем я вам рассказывала на прошлом уроке?
— Об Африке. Про тигров-людоедов,— тонким, как лозинка, голосом ответила над самой головой Сашка Галя Грушецкая.
— А у нас тигров нет,— сказал Сашко.— И еще вы, Надия Петровна, говорили, что зверей надо охранять... А я волков не боюсь, на той тропке, по которой я хожу, я никого не боюсь.
— Почему? — спросила учительница.
— А потому.
— Сашко, надо быть повежливее.
— Извиняюсь. Извините!
— Теперь ответь точнее...
Сашко посмотрел на белое окно, на белое небо, в котором, кажется, никогда не грохотал гром, не летали ласточки, и спросил:
— А когда дети, такие вот, как мы, после войны оставались без родителей, их государство спасало?
— Да,— сказала Надия Петровна,— государство дало им детские дома, школы, еду, одежду.
— А теперь старым людям? — допытывался Сашко.
— А ты будто не знаешь, Сашко? — сказала Надия Петровна.— Тебе не стыдно?
— А если кто-то ослеп?
— Почему ты об этом спрашиваешь? — Учительница подошла к Сашку.— Отвечаю: государство посылает таких людей, ну, например, в Одессу, в знаменитую на весь мир клинику имени Филатова... Но я не понимаю, Сашко.— Надия Петровна улыбнулась.— Почему ты об этом спрашиваешь? Ты же не ослеп?
Класс засмеялся. Засмеялся и Сашко.
— Так ведь вы сами говорите, Надия Петровна, что людей берегут.
— И воду, и землю, и зверей надо беречь.
— И я о том же.
— Ты и сегодня после уроков один пойдешь лесом? — спросила Надия Петровна.
— Да. Я на лыжах.
— На лыжах. А ночь?
— А я ничего не боюсь.
— А вдруг волк? — строго спросила Надия Петровна.
— Не пугайте, а то я и правда испугаюсь,— сказал Сашко.— Вы лучше, если хотите, спросите меня про какую-нибудь столицу, и где она, в какой стране.
— Спрошу.
— Я знаю даже Маркизские острова, но у них, по-моему, нет столицы. Они ведь до сих пор колония Франции. А вот в Западном Самоа есть столица — Апиа. А вы, Надия Петровна, говорите — ночью в лесу. Где Апиа, а где Серый...
Сашко сел.
— Что ты плетешь? — шепнула Сашку Галя Грушецкая.— Яблоко хочешь? И я с тобой пойду домой лесом, хорошо?
— Дело твое.

Сашко и Галя шли по светлому лесу домой: на одной лыже ковылял Сашко, на другой — Галя.

Внизу на асфальтированной дороге маленькими черными столбиками маячили школьники.

Из леса хотел было посветить месяц, но не успел: пошел снег. Лыжи стали залипать, и Сашко сказал Гале:

— Снимай лыжу, снег налипает, я возьму на плечо. Будем пробираться.

Шли-шли и стали.

— Яблок больше нет,— сказала Галя.

— Ноги не замерзли?

— Как будто нет. Тепло.

— А руки?

— И руки.

— Черт нас понес по такому снегу.

— Давай постоим,— сказала Галя,— трудновато идти.

— Постоим, что ж.— Сашко сбросил лыжи с плеча.— У твоего отца ружье есть?

— Нет.— Галя грела рукавичку.— А чей это след? Не волчий?

— Где? — Сашко уткнулся носом во вмятину на снегу.— Не разберу. Но — нет. Волк идет нога в ногу, а это какие-то раскоряки. Да и к тому же следы старые, видишь, ледяная корочка... А Серый удрал утром.

— Ты правда его видел?

— Да уж не спал.

Сонный лес тихо лежал в таких же сонных, как и он, сугробах.

— Что это? Гляди-ка — идут! — чужим, не своим голосом сказала Галя.

От села полем к яру шли шестеро. За спинами котомки, в руках — ружья.

— В засаду на Серого. Захотелось, видно, дядьке Чепыжному промерзнуть насквозь... Тот их, верно, и ждет: нате меня, бейте, а то жалко ваши носы — еще отморозите в лесу.

Тем временем волк уходил. Чуял издалека загоны и фермы, но уклонялся от этих манящих запахов и нанюхивал степь.

Несколько раз останавливался, поднимал голову к небу и слушал, не летит ли вертолет.

Так он добежал до самого лимана. Лиман в эту зиму не замерз. Волк подошел к берегу, лизнул соленой воды и понял, куда ему надо бежать,— в солончаковые степи. Там хоть нет леса, зато нет и охотников.

Вдруг волк залег: с бугра ветер принес к нему запах дикого зверя. Именно дикого, потому что за долгую свою жизнь он нанюхался всяческих запахов коз и овечек. Он еще раз втянул воздух — не пахнет ли человеком или селом, и полез на этот бугор, где стоял стог соломы.

От этого стога-стожочка так несло дикими кабанами, что волку дыханье сперло. Против ветра он дополз до стога и был уже от него за два-три прыжка. Как вдруг кабанье стадо услышало хрюканье своего вожака и рвануло за ним в степь. Последним брел по снегу поросенок, тянул заднюю, как видно, больную ногу. Он забарахтался, но было поздно — волк повалил его на бок и вцепился зубами.

Из кузницы вышел растерянный Чепыжный, в руках он держал веревки и ремень, которым был связан волк. Чепыжный пожал плечами, обошел кузницу, внимательно глянул на вяз, еще раз пожал плечами и снова вошел внутрь. Осмотрел стены. Поглядел на кровлю.

— Убейте меня — не пойму.

Вышел на порог. Мимо кузницы на тракторе проехал Сашко, вез силос на ферму.

— Ты куда?

— Не видите?

— На ферму?

— Ну.

— Ты не в школе? Разве сегодня воскресенье?

— Ну.

— Где отец?

— А зачем он вам?

— Нужен.

— Если не дома, то в конторе, если не в конторе, так на фермах, если не там, то в поле. А что?

Чепыжный сверкнул своим огнедышащим глазом на волчьи путы и, ничего не сказав, пошел в контору.

Как раз в это время отец Сашка и агроном Павло Миронюк рассматривали в свежей районной газете фото, где Чепыжный лежал на снегу, а через него прыгал волк.

— Кино! — смеялся отец Сашка.— Гроза волков — сам под волком. Да еще как!

Вошел Чепыжный.

— Что там смешного?

— Поглядите, если хотите...

Чепыжный взял газету. Лицо его сразу так побелело, словно все снега этой зимы обрушились не на землю, а ему на лицо.

— Писаки! Я им покажу! Так опозорить человека... Нет, этого я им не спущу!.. Вы, Александр Степанович, как председатель колхоза, и вы, Павло Иванович, как секретарь парторганизации и агроном... Ну как же это так? Разве можно?.. Ведь наш колхоз один из лучших на Украине... Вот и сейчас я встретил вашего парня на тракторе... Мальчонке каких-нибудь тринадцать лет, а он уже специалист. А такой вот приедет на мотоцикле из газеты, щелк-щелк — и один из колхозников опозорен!.. Я прошу вас обоих, как член областного общества охотников, я вас прошу... да ведь теперь хоть из села вон — засмеют! А главное, Серый-то убежал не сам!

— Как это — не сам? А с кем же? — спросил отец Сашка.

— Кто-то помог. Диверсия! Глядите: вот эти веревки, которыми я лично связал его, перегрызены или перерезаны?

Отец Сашка и Миронюк внимательно осмотрели веревки.

— Нет сомнения — перерезаны...

— А ремень? Поглядите — это тот самый брезентовый ремень от моего старого бушлата, которым я привязал волка к лестнице,— он перегрызен или перерезан?

— Вот тебе и на! Но вы же тогда заперли кузницу на замок?

— Запер. С вечера выли собаки, выли всю ночь, выли и утром, когда прилетели эти... Замок я не смог открыть, сбил его ломом — бог с ним, у меня еще замки есть,— вошел в кузницу — волк на ногах.

— Кино да и только,— сказал отец Сашка Миронюку.

— И кино, и позор — все вместе. Я немедленно еду в район.

— Мы вам очень сочувствуем, Василь Дмитрович, но сегодня вы поедете в поле. Возить солому. А в райцентр я позвоню. Действительно, надо кое-что выяснить о таинственном освобождении волка.

— Знать бы, я бы сам ночевал с волком в кузнице. В обнимку, а ночевал бы. Знатье бы да веданье! — сокрушался Чепыжный.

Укрылся Серый на полигоне. Далеко в песчаных степях, где ничто не росло, он набрел на полигон и словно почуял, что тут ему будет спокойно.

Фанерные танки, старые подбитые машины стояли в этой мертвой зоне. Ни деревца, ни куста — снега да пески, да воронки от бомб.

Старшие летчики учили молодых нападать с неба на цель, небо над волком разламывалось, и начинались полеты.

За несколько дней Серый изучил их график. Залезал в какую-нибудь воронку и там спокойно пережидал смертоносный тайфун из огня и стали.

Потом приезжали летчики и осматривали свою работу: волк отбегал от них подальше, не попадался на глаза.

Зато по ночам было тихо. Наступала такая тихая благодать, которой, верно, не знал ни один волк на свете.

Никакой Чепыжный не заходил сюда, не морочил голову отчаянный лай собак. Ветры играли на открытой равнине, носились наперегонки, шелестели белыми снежными полотнищами, напевали новым молодым ветрам старые степные песни.

С харчами, правда, тяжеловато было: полевые мыши — и всё. Иногда какой-нибудь заяц забегал ночью в это белоснежное приволье, не разобравшись, куда он попал... Зайцами волк не пренебрегал никогда, а особенно в эту его полигонную зиму.

Однажды, когда самолетов прилетело слишком много и волка с его воронкой подбросило в небо (он даже подумал, что он не волк, а птица) и опустило в черно-белое месиво, Серый оглох.

— Так-то,— сказал он себе.

И с этой минуты он не слышал своими запечатанными ушами самолетов... Не слышал и разрывов бомб.

Вскоре на полигоне, как видно, начались каникулы. Самолеты не появлялись, и волчьи уши немного отошли. Он даже стал напевать себе тихонько под нос, чтобы слушать хоть что-нибудь, хоть свой голос.

Беда пришла с неба. Навалило столько снега, что даже Серый испугался. Он хорошо знал, чем грозит ему этот снег. Днем и ночью он рылся в снегу, пахал его лапами и зубами, но небо словно прорвало, и, как на грех, ни единой мыши.

Вскоре волк ослаб. Он часто проваливался в снег с головой, часами лежал, собирая последние силы, чтобы выползти и ползком пробираться неведомо куда.

Наконец, однажды ночью подморозило. Волк обрадовался, хотя встать на лапы не мог, обессиленные лапы уже не носили его. Он лег на спину и покатился с холма.

В белом колесе земли и неба он выкатился на дорогу, где слабо пахло лошадьми и старой соломой.

Зачем-то прилетел ворон, покружился над волком, сел неподалеку и сказал:

— Кар.

Волк не шевельнулся. Прилетели еще три. Поговорили между собой, уселись носами против ветра и словно заснули... Волк раскрыл пасть и... издох. Тогда взлетел один ворон, другой, полетали низко над волком, поглядели на его оскаленные зубы. Уселись еще ближе. Покачали носами, хвостами, а один из них, самый большой, подошел к волку пешком. Он шел с трудом, словно на лапах у него были пудовые сапоги. Остановился сбоку и клювом величиной с большой зуб чеснока сказал волку:

— Кар!

Волк лежал мертвый. Ворон посмотрел на снега, на белое небо, поднял одно крыло, другое и вскочил волку на спину. Волчий хвост убил ворона одним махом... Впервые за много дней волк одновременно позавтракал, пообедал и поужинал.

Волк уже не катился, его катил ветер. Ночью от лимана подул такой степной ветер, что закачались даже скирды. Волка закатило в лесополосу, он обнял ногами дерево, впился в него зубами, но ветер оторвал его.

Его катило на огоньки небольшого поселка, он ничего не мог сделать — стоило ему стать на свои вконец обессиленные лапы, как ветер снова сдувал его...

Нашли его летчики. Утром капитан Петро Лях бежал на зарядку, зацепился за что-то и упал. Вытряхнул снег из-под майки и пригляделся — собака. Собак в их молодом поселке еще не было.

— Ребята, а чей это пес?

— Где?

— А вот замерз.

Летчики сапогами сбили с волка снег.

— Щеночек дай боже! — сказал Петро,— что-то смахивает на волка, Андрийко!

Прибежал Андрийко Лях, опустился на колени, присмотрелся и прошептал:

— Волк... Папа, это волк! Это не сумчатый канадский, но и не кордильерский, а наш степной, полевой волк!

— Замерз, бедняга... А может, убили? Но кто? — обратился Петро к товарищам.— Никто из нас никогда не стрелял,— ветер забил Петру дыхание.— Ладно. Бежим на зарядку, потом разберемся.

Летчики побежали на спортивную площадку. Андрийко Лях склонился над Серым, стряхнул ему снег с пасти — под пастью снег немного подтаял. Андрийко чуть приподнял волчью голову, поколупал подтаявший снег пальцем и закричал:

— Папа! Папа! А волк живой!

Пока бежал папа с товарищами, Андрийко потащил волка к гаражам.

— Папа, растапливай печку в гараже, я его тащу. Он дышит, хоть и умирает.

— Не тащи! Брось, а то укусит! — с порога крикнула мать Андрийка.

— Не укусит! Он без памяти и, видно, голодный. Погляди, какие ребра, потому и пришел к нам при таком ветре зимой.

Андрийко затащил Серого в гараж, постелил ему старую фуфайку. Отец закричал:

— Не подходи к нему. Волк так волк. Только ты к нему не подходи!

— Папа, ты не знаешь волков.

Петро Лях растопил печку, его товарищи летчики мигом смастерили в углу гаража клетку с дверкой, принесли мяса и воды.

Петро Лях сказал:

— Пусть полежит до вечера, может, отойдет.

— Прилетим, там посмотрим...

— А что мы будем с ним делать, если он очнется? — спросил Андрийко.— Папа, пусть живет у нас! Я же всех волков знаю только по картинкам, а этот настоящий и такой здоровенный.

— Поглядим! — сказал отец Андрийку и пошел с товарищами к зеленым машинам.

Волк повел носом — пахло бензином и мясом. Учуял мясо, съел. Где-то далеко на полигоне рвались бомбы, волк еле-еле расслышал их из далекой степи. Потом он обнюхал клетку, фуфайку, прислушался, за стеной кто-то ходил.

Андрийко и поселковые мальчишки прижались красными, как помидоры, замерзшими ушами к гаражу.

— Ходит...

— Не кричи!

— Ходит, говорю...

— А?..

Андрийко припал к двери и спросил:

— Скажи, ты есть?

— У-у-у,— тихо сказал волк.

Андрийко вскочил на ноги.

— Вы слышали? Он говорит! Он узнал меня по голосу!

— И что ты там крутишься около этого волка! — сердилась мать Андрийка, нагребая веником снег на ковер.

— Папу жду. У меня каникулы,— буркнул Андрийко.

Шли дни, и не раз можно было видеть Серого в оврагах за поселком: он сидел и терпеливо ждал, пока Андрийко Лях покатается со своими одноклассниками на лыжах.

Мальчики носились вокруг волка, кувыркались, падали, ссорились, порой не обходилось без драк и слез.

Тогда Серый подавал голос, и вся ватага устремлялась по снегу за ним в поселок, домой.

А ныне Андрийко, его мать и Серый стали уходить далеко в степь слушать в небе рев реактивных самолетов, ждать с аэродрома Андрийкиного отца с товарищами.

Волк, услышав «газики» еще за холмом, мчался им навстречу, Лях притормаживал, волк вскакивал в машину, счастливо повизгивая.

Под лесополосой летчики ломами вырыли ему в замерзшей земле яму, накрыли ее подсолнечной ботвой, и он стал жить там, чтобы не нюхать бензин в гараже. Еда у него была, да он теперь и сам добывал кое-что в полях, чтобы не засиживаться.

— Когда? — кричал побледневший Петро Лях своей жене.

— После обеда... взял лыжи и пошел...

— Один или с волком?

Петро Лях выскочил в темень. Ветер и снег сбивали с ног.

— А может, он к кому-то зашел? — Петро Лях бросился навстречу товарищам-летчикам.

— Обегали все дома — нет!

— Давайте ракетницы! Быстро! — крикнул Петро Лях, а сам, шатаясь и проваливаясь в темно-белые прогалины, побежал к лесополосе, туда, где жил волк.

Ветер разметал ботву, яма была завалена снегом, волка не было.

— Ага-га-га! — в отчаянии закричал Петро Лях в степь, но ветер задул его крик обратно в рот.

Бледные размытые ракеты повисли над поселком.

Несколько «газиков» ринулись в снежный вздыбленный океан, но и они потонули в нем, заглохли.

Волк тащил Андрийка за воротник. На заснеженных буграх ветер подгонял их, но потом они скатывались в овраг, и надо было снова подниматься в гору. Вот тут-то волку и приходилось помаяться да попотеть. Тогда волк закидывал Андрийка себе на спину, раздвигал грудью свежий снег, лапы становились на твердое, и так они продвигались к поселку.

Волк жалобно выл. Бросал Андрийка, отбегал, выл во все стороны, прислушивался, возвращался к Андрийку, снова закидывал его на спину и нес дальше.

Андрийко обнимал волка руками и ногами, чтобы не сползать, чтобы волку было легче.

Летчики с ракетницами и фонарями вышли за лесополосу, но что тут увидишь или услышишь в этом реве и свисте — шипенье и все?

Волк положил Андрийка на снег и принялся рыть яму. Вырыл, засунул туда мальчика и сам лег рядом. Снег и ветер тотчас охотно засыпали их.

— В яме тепло,— прошептал Андрийко волку.— Нам бы только до утра не замерзнуть, а там уж как-нибудь доберемся.

Вдруг волк насторожился: ему послышались выстрелы. Он мигом выскочил из ямы и завыл. Так он никогда не выл. Всю свою жизнь он выл от голода или от горя. Теперь в его завывании была надежда и радость.

— Волк! — крикнул Петро Лях.— Я слышу волка!

Отец Андрийка сбросил полушубок, чтобы легче было бежать. Побросали свои полушубки и его товарищи-летчики, и все ринулись на голос волка. То и дело стреляя из ракетниц, они на миг останавливались, чтобы не сбиться с волчьего завывания.

— Вот он темнеет! Он! — едва перевел дыхание отец Андрийка.

Обессилевший волк лег на снег, лизнул снег с ветром.

Подбежал отец Андрийка, подбежали его товарищи-летчики и увидели Серого. На спине у него лежал Андрийко.

Мать Андрийка плакала и растирала ему снегом руки, щеки, уши, ноги.

— Заехали мы не так уж и далеко,— оправдывался Андрийко, а метель началась ну просто в один миг!

— А ты не видел по небу, что начинается метель? — Отец понемногу успокаивался.— Чтобы я теперь пустил тебя куда-нибудь одного!

— Мама, не три так сильно, уши болят,— просил Андрийко.

— Я тебе покажу, «уши болят»! У тебя могло еще не так болеть.

— А тут лыжа сломалась... Папа, а где волк? — вдруг спросил Андрийко и встал.

— А и впрямь, где волк? — переспросил отец и выбежал в коридор.

В коридоре волка не было. Выскочил на улицу — нет.

Отец Андрийка схватил фонарь и, как был раздетый, побежал к лесополосе.

Волк лежал у себя дома. Разгреб снег и улегся под ветром, который свистал над ним во все пальцы...

Отец Андрийка, запыхавшись, вошел в комнату.

— Есть,— сказал он.— У себя дома. Приготовь, жена, ужин. Понесу ему что-нибудь поужинать...

С лимана дохнуло весной. Теплый взор весны прежде всего остановился на снегах — и снега осели. Днем на солнышке из-под них зажурчали золотые ручейки. Сырыми ночами Серый украдкой стал выходить в степь и сидел там неподвижно. Что-то тревожило его волчью душу, поднимало его на ноги.

«А ты думал, что тебе конец? Ну, скажи, Серенький, думал?» — не покидал его голос Сашка.

Сашко, стоя под грушей, слушал, как шумели в оврагах вешние воды. На огороде стоял молочный туман. Под крышей попискивали сонные воробушки. Пахло далеким ветром, которого вчера вечером еще не было.

— Загрустил что-то наш Сашко,— тихо говорила в полутьме мать.— И учиться стал хуже, и все у него из рук валится. Ты заметил?

— Может, переходный возраст,— тихо ответил отец.— Да к тому же весна... Ему бы путевку на лето к морю...

— Я уже говорила, а он: «Не хочу, буду это лето на тракторе в поле...» Дался ему этот трактор.

Сашко зашел в коридор.

— Это ты, сынок?

— Папа, а у волка окно есть?

— Окно? Какое окно?

— В лесу или где он там живет... Ведь ему надо смотреть, чтобы не убили.

— Нет у него окна, сынок.

— А у волка лапы мерзнут?

— Еще как!

— Папа, а если б я был волком, я бы тоже мерз?

— Хитрый ты,— сказала мама.

— Вовсе и не хитрый, мама,— Сашко зашел в свою комнатку, лег.

Его объял теплый сон. Мимо дома над облетевшей грушей далеко уплывали по синему океану белые айсберги. Волка не было.

Чепыжный сидел на корточках перед клеткой волкодавихи и разглядывал щенят.

— Карлики! Пшено! — кричал он жене.— Нет, ты только погляди на них. Скоро уже полгода, а они какие были, такие и есть. Криволапые, неуклюжие гераклы. Не выросли ни на сантиметр.

— Может, еще вырастут,— утешала его жена.

— Да уж пусть такие и будут, ты только людям об этом не рассказывай... А я-то за нее столько денег отвалил, на мотоцикле вез из самого Киева... Кого ты мне принесла? На Серого с ними? Да с ними разве что на цыплят!

Волкодавиха виновато смотрела на Чепыжного, а ее полугодовалое криволапенькое потомство забилось в угол клетки и обиженно махало хвостиками.

— Ну, куда я теперь с ними? Кто их у меня возьмет? В цирке? Там своих таких хватает. Лучше бы коты, те хоть иногда мышей ловят.

— Дядько Василь! — окликнул его от ворот Сашко.— Идите сюда, я вам что-то покажу.

— Что там еще на мою голову? — Чепыжный медленно, настороженно подошел к Сашку.

— Сегодняшняя наша районная. Не видели? Нате, прочитайте вот тут.

«Этой зимой,— начал читать Чепыжный,— в энскую летную часть пришел пират полевых просторов — здоровенный волк-бирюк. Пришел добровольно. Сам. Пригнал его голод. Крылатые сыны неба обогрели его, накормили, и теперь этот степной разбойник возит детей на санках...» Вот это да... Но как же так? — растерялся Чепыжный,— чтобы добровольно, сам? Нет, это не Серый. Тот сдохнет, а не придет... Может, его брат? Надо будет поехать поглядеть.

— Если вас пустят,— сказал Сашко.— Часть-то военная.

— А волк-то мой! — вскипел Чепыжный.— Кто его первый поймал? Я! А козу он чью съел? Мою!

— А на что он вам теперь? Пусть себе у них живет.

— А убытки за козу? Я свое «за так» дарить не привык!

— Вы поймали его,— резко сказал Сашко.— Но ведь он от вас убежал?

— А я разве виноват, что кто-то отпустил его? — возмутился Чепыжный.— Может, ты?

— Я,— твердо ответил Сашко.

— Ну да,— рассмеялся Чепыжный.— Серый перекусил бы тебя, как спичку, вот так: только хрясь! — Чепыжный даже показал Сашку, как бы его перекусил Серый.

После обеда, когда распогодилось, Чепыжный поехал к волку. Не забыл прихватить с собой и ту фотографию, где через него перескакивает Серый. Серого там было видно «на все сто».

— Поработаешь эти дни и за меня,— сказал Чепыжный жене.— Я долго не задержусь. Туда и обратно. Если спросит председатель, скажи, в райцентр поехал зубы лечить.

Сашко забежал за Галей Грушецкой домой, и дорога до школы в этот день была

веселой и солнечной. Весело и тепло было скворцам. Скворцы от счастья подняли к солнцу зажмуренные глаза и пели так, что даже лапки под ними дрожали. И земля пела, как скворцы. Над озером обнимались шеями лошади. Голубыми цветами расцвели большие и маленькие лужи.

Лес — так тот словно положил себе руку на сердце и тихо благословлял журавлиное крыло над собой в сияющем небе, и муравья с подтянутым за зиму животом, и свою лесную тропинку, которая просыхала у Сашка на глазах.

Сашко стал разуваться.

— Ты что? — спросила Галя.

— Попрыгаю босиком,— и Сашко, нагнув шею, побежал наперегонки со своей тенью, когда тень Сашка налетала на клочок снега — она голубела, а когда налетала на бурую прошлогоднюю листву — темнела.

Вот так, посоревновавшись со своей темно-голубой тенью, Сашко подбежал к Гале и, задыхаясь, спросил ее:

— А ты знаешь, кем я буду?

— Кем?

— Кем захочу!

Чепыжный вернулся домой на следующий день. Въехал во двор на мотоцикле да так и сидел, не слезая. Увидав хозяина, Геракл бросился, куда глаза глядят — на огород.

Сидел Чепыжный долго, и грязь на его пальце стала на солнышке подсыхать, закурилась синеватым туманом, словно Чепыжный горел.

— Ну что, дядя Василь? — спросил Сашко.— Здравствуйте!

— Ну-ка, иди сюда.

Сашко подошел.

Чепыжный вынул из-за пазухи цветную фотографию.

— Смотри. Он?

На Сашка глянул Серый. А поправился как! Еще больше стал.

— Ну так что?

— Долго воевать придется! — хмуро бросил Чепыжный.

— Как долго? Не отдают?

— Сбежал и от них Серый. На этой неделе сбежал. Верно говорят люди: сколько волка ни корми... А как там кормили его, а как следили за ним! С малым ребенком так не носятся, а он удрал. Сказал: хочу уйти — и ушел!

— Так что ж вы думаете теперь делать?

— Начинается второй тайм. Борьба продолжается. Кто кого?

— А если он вас?

— Тогда черт со мною! Тогда мне грош цена, как этим выродкам,— Чепыжный подошел к клетке.— Пламенный привет от Серого! Как насчет роста? На месте? Молодцы... Отец дома? — спросил Чепыжный.

— Отец в поле. Будет сегодня вас ругать.

— За что?

— А навоз-то на поле не вывезли?

— А жена моя где? Вот беда,— Чепыжный закатил мотоцикл в сарай, запер и побежал на ферму.

«Сбежал! Сбежал! Теперь он непременно придет ко мне! Но ведь здесь Чепыжный со своим «вторым таймом», будь он неладен! — думал Сашко.— Надо поговорить с папой — как он скажет, так и будет».

Но Серый не пришел. Ни через месяц, ни через два. На ульи в садах облетел и прилип вишневый цвет, на огородах расцвели маки, и лето встало на свой порог.

Сашко сдавал экзамены. Вставал совсем рано, шел купаться, приходил, садился за

учебники, потом надевал новые штаны, белую рубашку, завязывал галстук, шел в школу, сдавал экзамены и шел из школы...

И вот однажды... Сашко не поверил своим глазам — на тропинке перед ним стоял Серый! Высокий, широкогрудый, с маленькими ушками на большой голове, с огромными дымчатыми незрячими глазами.

— Здравствуй! — одними губами сказал ему Сашко.

Серый плакал. Большие серебряные слезы катились по его морде и падали на песок под лапы.

Сашко обнял его за шею, но в эту минуту волк отскочил от него в орешник.

Сашко оглянулся: по тропинке от школы бежала Галя Грушецкая.

— Пять! — кричала она.— Все пять! А куда ты подевался?

— Да я вот тут...— пробормотал Сашко.— Пять это хорошо. У меня с этим делом, правда, слабовато... Ты, Галя, иди домой, а я вернусь в школу...

— Забыл что?

— Да, забыл... крючки под партой... Слушай, у тебя папа доктор?

— Ветеринар, а что?

— Я знаю, он лечит овец и телят... А глаза он умеет лечить?

— Чьи глаза?

Сашко решился.

— А если б я твоему папе привел слепого волка — он бы его вылечил?

— Волка?

— Да.

— Слепого?

— Ага.

— Из сказки?

— Ну. Из вот этого нашего леса.

— Скажешь тоже,— прошептала Галя.

— Серый, Серый, иди сюда. Не бойся. Это Галя. Иди сюда, миленький...

Галя как стояла, так и села: из орешника вышел Серый.

— Галя, встань и не дрожи! — приказал Сашко.— Серый — мой друг. Он слепой. Он давно ослеп, еще до того, как он попал в яму к Чепыжному. Волка надо вылечить, чтобы он прозрел. Папа твой сможет?

— Если бы я знала! — быстро заговорила Галя.— Зимой приводили к отцу слепого бычка.

— И что?

— Так и увели...

— Тогда дело пропащее,— сказал Сашко.— Ты понимаешь, если б волк был зрячим, он бы ушел в чужие края, где нет Чепыжного. А слепой он не знает, куда идти, вот и бродит под ружьями таких, как Чепыжный... Что-нибудь придумаем.

Весь вечер, сидя в ивняке у озера, Сашко из белой алюминиевой проволоки плел волку намордник. Галя цыганской иглой прошивала ремень Сашка для поводка Серому.

— Может, я там задержусь,— тихо сказал Сашко,— ну, сколько я могу там пробыть? От силы дня три, погляжу, как там что, мне бы только его пристроить, но если я там задержусь, так ты уж пойди к моим родителям и скажи им чистую правду, все как есть.

— Не заблудишься?

— Дорогу я знаю, не раз бывал там с отцом.

— А харчи на дорогу?

— Хорошо, что ты напомнила.

— Я тебе приготовлю.

— И мне и волку. Только не вари манной каши, мы с волком ее не любим,— засмеялся Сашко.— Привяжешь котомку вот к этой ветке, чтоб собаки ночью не съели.

На рассвете Сашко потихоньку вышел из дома. На столе в его комнатке лежала записка:

«Папа и мама, меня не будет несколько дней. Из шкафа я взял пятьдесят рублей.

Сашко».

Низкий туман застилал огород. Над грядами картошки торчали одни лишь мокрые головки маков.

На леваде стало холоднее, но туман поднялся выше, как раз Сашку по шею. Теперь голова Сашка плыла над туманом мокрой маковкой.

У озера Сашко остановился. Было тихо, только в камышах пели камышовки. Они висели поблизости от Сашка, словно кто-то привязал их. На камышинках, головками вниз к воде.

Сашко пригнулся, залез под вербу, отвязал узелок с харчами, а тем временем верба искупала его в росе.

«Ничего себе узелок собрала,— подумал Сашко о Гале.— Как на войну».

Из белены выскочил волк, взвизгнул, подбежал к Сашку, положил ему лапы на плечи.

— Доброе утро,— сказал Сашко Серому.— Что снилось? Ничего? Позавтракаем в дороге, а теперь — бегом!

Они бежали под жаворонками рассветным полем. По коленям била роса. Над белой гречихой жужжал, как видно, бездомный шмель. На землю солнце еще не светило. Но вверху, в небе жаворонки были уже золотыми.

— Будем бежать, пока не упадем,— говорил Сашко Серому.— А как упадем, тогда уже будем лежать. До Одессы леса не будет. Яр да буераки. Меня одно волнует: только бы не испугался трамваев.

Они бежали по степным дорогам, когда же впереди или сзади появлялась машина или трактор, спрятаться было где: подсолнухи, пшеница, лесополосы. Если что-то ехало далеко, они даже и не прятались — ну бежит мальчишка с собакой, что тут такого? Бывает, что собаки и сами бегают по полям. Есть такие собаки. А какой же умница будет бежать по степной дороге с волком?

Потянулись овраги и овражки, балки. Лучше было бы идти по ним, почва твердая, трава невысокая, камней нет, но, насколько хватало глаз, по оврагам и балкам вышел пастись колхозный скот — он медленно тек рыжей рекой по зеленым низинам, а на обожженных солнцем склонах паслись овцы. Были еще пастухи отар с кнутами и собаками.

Волк облизывался. Нос его поворачивался к балкам и оврагам на этот неожиданный букет влекущих запахов!

— Сворачиваем в лесополосу. Пойдем верхом. Овраги и балки для нас закрыты. Это тебе не зима...

Села пошли под черепицей, стены из белого и желтого ракушечника, но обходить их было легко. Сел в этих степях немного. Зато солнца больше. Даже тень Сашка пряталась под Сашка от этой жарищи. Волк высунул язык и положил его себе на плечо.

Проплывали степные курганы. Они отрывались от земли и повисали зелеными шапками в серебристом потоке воздуха. А гигантские поливальные машины поливали пшеницу, казалось, не водой, а радугами. Красными озерами цвели в лесополосе маки. Синими озерами рядом с ними — сокирки. Или молоточки. Или собачьи мордочки. Так их по-разному называют.

Сашко достал из котомки бутылку воды, напился сам и дал напиться волку.

— Вперед, Серенький! Позавтракаем вечером! Это как раз половина дороги.

Полевые дорожки, цветы гороха и гречихи, вылинявший цвет неба, серый цвет

камней в карьерах, котомка на палке через плечо, Одессы с морем не видно, солнце садится в облака.

Вдруг ни с того ни с сего загремело. Небо чистое, на западе какие-нибудь две-три тучки, а гремит, как перед грозой.

«Дальше будет хуже,— подумал Сашко,— придется ночевать под дождем. Но где?»

Солнце село, облака стали красно-черными, сверху позеленели, и дня не стало.

— Я валюсь с ног,— сказал Сашко Серому.— А тут еще гремит на нашу голову. Сейчас поищем какую-нибудь хибарку.

Из лесополосы выехала арба с соломой или сеном. Сашко и волк легли на землю.

— Видишь, полная арба... Выходит, здесь неподалеку стог...

Они прошли за лесополосу. Сашко уже не бежал, а шел, едва волоча ноги. И тут впереди показалась скирда.

— Попробуем переночевать здесь. Если что — буди меня. У тебя слух лучше моего. А вот и озерцо возле скирды. Надо будет искупаться. Не идти же нам в Одессу такими замарашками.

Сашко выгреб в сене небольшую пещеру, достал из котомки ужин, разложил все: волку мясо, себе творог, лук, блины.

— Побежим, искупаемся, а потом поужинаем, ведь завтра нам снова в дорогу.

Небольшое степное озерцо, словно нарочно кто-то нарисовал буквой «О». Низенькая осока на низких берегах плохо укрывала от чужого глаза. На берегах были видны следы лошадей и коров.

Сашко тихо зашел в теплую воду. Волк купаться не захотел — походил-походил по берегу и сел. Зато Сашко накупался вдосталь.

Погремело — и все. Только припугнуло. На небе чистая звездная ночь. Между звезд золотыми мандаринами проплывали спутники. Плывет, плывет такая мандаринка — и вот уже по ту сторону Земли...

Сашко заснул. Серый уселся рядом, и пошла у него работа. В поле не угомонялись перепелки, в скирде не спалось мышам, в озере плескалась рыба. Перед рассветом волк насторожился: издалека донесся скрип колес по неровной дороге и запахло лошадьми. И то и другое приближалось. И вот темная подвода, запряженная парой лошадей, выехала с поля к скирде, но не доехала, а повернула к озеру. Трое мужиков сняли с нее лодку, спустили на воду, один поплыл на середину озера, а второй пошел берегом — тянул сеть. Третий сдерживал лошадей, а те рвались у него из рук, храпели, видно, почуяли волка.

— Иван, да сходи принеси им сена,— донеслось с лодки,— не наедятся никак.

Иван привязал лошадей к сухому стволу, выкопанному возле березы, а сам пошел к скирде. Шел он как на зло прямо на Сашка и Серого.

Серый понюхал сонного Сашка, поднялся и вышел из-за скриды навстречу непрошеному гостю. И он, Иван, подумал, что это пенек, и хотел обойти его. Но волк преградил ему дорогу и сам себе сказал:

— Я волк.

— Волк!! — крикнул Иван и бросился к лошадям. Те оборвали повод и понеслись.

Волк неторопливыми прыжками, лишь бы попугать, обежал все озеро.

Тот, кто был в лодке, спрыгнул в воду, его товарищ на берегу бросил сеть и помчался в поле.

Сашко проснулся. Волк уже дышал рядом с ним.

По ночному полю с озера бежали трое.

— А теперь побежим и мы,— прошептал Сашко.

Стрелка показывала: Одесса 5 км.

Солнце стояло над самым горизонтом. Шоссе содрогалось от машин. Сашко сошел в кювет, направился через лесополосу в подсолнухи.

— Одесса,— сказал он Серому.— Сейчас мы разоденем тебя по-городскому. А колючек на тебе! А соломы! Кто же учил тебя в таком костюме приезжать в Одессу!

Сашко вытаскивал из волка репьи, алюминиевым гребнем расчесал бока, шею, голову, надел намордник. Свой галстук разгладил на колене и повязал.

— Вот теперь мы с тобой стали на людей похожи. Пошли. Только не беги, не рвись, иди рядом тихо и смирно...

«Только бы Серый не вырвался и не убежал... Тут и под колесо недолго... Иди, иди, миленький, вот молодец... Я с тобой, я тебя не брошу и не отдам никому»...— думал Сашко, а сам исподлобья наблюдал за машинами.

В самой Одессе волк стал нервничать: на улицах встречались собаки и собачонки на таких же, как он, поводках, но, почуяв волка, одни в панике рвались из рук хозяев, а другие, ощерясь на него, брызгали слюной, кипели глазами, полными ненависти.

Серый сопел в намордник, по телу его пробегала дрожь. В таких случаях Сашко убыстрял шаг или забегал в какой-нибудь подъезд, и там они с волком пережидали.

У лотка мужчины пили пиво. Сашко, пряча за собой волка, быстро подошел к ним и спросил:

— Где тут клиника Филатова?

— Три остановки трамваем — туда.

— Куда — туда? — переспросил Сашко.

— Вниз. Ну и собачка! — Одессит с двумя кружками пива нагнулся к Серому.— А он не кусается?

— Нет.

— Ну и собачка. А шея, а лапы — прямо-таки волк!

Одесситы с пивом в руках окружили Серого, а продавец покинув свое место, встал на бочку и сверху смотрел на волка:

— А он хоть ученый?

— Не видишь? — крикнули продавцу снизу.— По глазам видно. Такие глупыми не бывают. Часом не продаешь, малец?

— Не продаю!

— Интересно,— продолжал продавец,— сколько же это нужно, чтобы прокормить такого?

Сашко заметил, что толпа вокруг Серого росла, как снежный ком. Появились и женщины, они становились на цыпочки, заглядывали через плечи мужчин:

— Оренбургские платки? Почем?

— Ватин? Пропустите, я спрашиваю — ватин?

Сашко потащил Серого сквозь толпу. Серый подал тихий голос, и толпа возмущенно расступилась:

— Куда родители смотрят? Такое страшилище ребенок водит, хоть и пионер!

Сашко вошел в тихий двор клиники. Слепые люди ходили с палочками по спорышу. Ходили, верно, и не совсем слепые, под руку, о чем-то говорили, даже улыбались своим словам.

Первое, что бросилось Сашку в глаза: густая сирень возле сараев или складов под красной марсельской черепицей. Туда он и завел Серого.

— Стой здесь, Серенький, и не шевелись. Я мигом все разузнаю.

От клиники было недалеко до моря, и дачники или курортники спускали с поводков своих собачек, чтобы те погуляли именно в этом месте, возле клиники, за которой в глубине синело море.

Надо сказать, что, как правило, эти молодые или старые фокстерьеры проводили время в дружбе и согласии, давно перезнакомились, ели приблизительно одина-

ковую еду, перебегали через трамвайную линию к гастроному или домовой кухне за чем-нибудь свеженьким на зубок.

И надо же было этому народу почуять волка!

Сашко прошел по коридору — нигде никого. Поднялся на второй этаж: пожилая женщина в белом халате натирала шваброй пол.

— Здравствуйте! — поздоровался Сашко.— Скажите, пожалуйста, а где у вас такой доктор, что глаза лечит? Я издалека. И у меня мало времени, но я хотел бы поговорить с вашим доктором.

— Приходите после обеда,— ответила женщина, не поднимая головы.— У нас обед. Тридцать первая комната.

Во дворе клиники поднялся собачий лай.

Из окна Сашку были видны крыши сарайчиков или складов под красной черепицей; на эту черепицу один за другим взлетали и падали фокстерьеры. Они подпрыгивали за окном, как мячи, и падали на черепицу.

— Что там за гвалт? — забеспокоилась уборщица.

Серого блокировало в сирени все собачье население района. Он отступил к ограде из ракушечника: дальше уже было некуда, а они лезли, их было так много, что волк перекусил намордник и стал хватать их за загривки и бросать на черепицу.

Сашко, ему казалось, очень долго не шел, а позади — стена. Волк перескочил через стену и побежал.

Сашко кинулся к сирени, выскочил на улицу, в один переулок, в другой, позвал Серого над глинистым обрывом берега — сел и заплакал...

Серый пришел в село Сашка. Он миновал почту, контору, остановился перед хатой Шевчука. Постоял. Подождал, пока из дома с ружьем выбежит Шевчук и пальнет в него. Но Шевчук не выбегал. Только во дворе скулила его собака.

Серый подошел к хате Побигайло. Не выбежал и Побигайло. Все были в поле, убирали горох.

Дольше всего Серый стоял перед домом Чепыжного, но и Чепыжного, к его великому сожалению, не было на этот раз дома: убирал горох. На этот раз Чепыжный укокошил бы Серого, который пришел к нему сам...

Сашко слез с одесского автобуса и полем побежал к лесу. По лесу Сашко ходил до вечера, звал, искал в глинищах... Серого не было...

Поздно вечером Чепыжный поехал в Киев — повез волкодавиху с ее щенятами на базар. Сашко и Галя Грушецкая видели, как под горой буксовал его мотоцикл...

Перед лапами Серого лежала степь с волнистыми облаками над собой.

— Ого-го,— сказал себе волк и стал ловить в траве кузнечиков.

Кузнечики не хотели, чтоб он их ловил, и прыгали от зубов Серого через Гиндукуш на Гималаи... Тогда Серый лег на спину, поднял лапы и на них полил дождь, за дождем — снег, до самой той поры, пока на каждой его лапе не свили себе гнездо сорокопуты... Бежала белая вода, отцветал поздний глод, пищали сорокопутенята, и синее небо уходило все дальше.

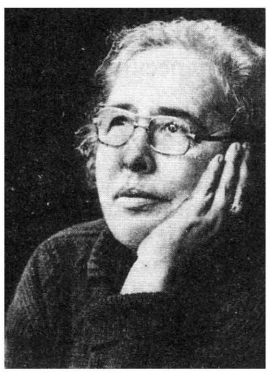
Из воды поднималось солнце, на нем плескалась рыба, и Сашко обнимал за шею Серого:

— А ты как думал, волчок? Ты думал, что это уже конец нам с тобой? — говорил он, обнимая Серого за шею.

Свободная тема

З. Миркина

Смена идей, или Преображение



Год назад в «Новом мире» (1988, № 8) появилась статья А. Латыниной «Колокольный звон — не молитва». Статья эта вызвала много откликов в умах. И несколько — на печатных страницах. Затем появилась новая статья Латыниной, уже в «Московских новостях» (1989, № 1).

Итак, перекличка, перезвон, если воспользоваться той же метафорой, продолжается. А вот молитва... Что она такое и как к ней перейти? Вероятно, автор, взыскующий молитвы, имеет в виду истинное духовное действо, поиск глубинного направления, духовную ориентацию в дезориентированном мире. Что ж, намерения прекрасные. Попробуем разобраться, к какой молитве зовет нас А. Латынина, кому и как хочет она молиться?

Правда, когда интервьюер задал подобный вопрос Феллини, маэстро заметил, что вопрос этот попахивает инквизицией; однако от ответа не уклонился. Ответил честно. Хотя думаю, что для многих такой ответ — не ответ, а чистая уловка. Он сказал, что в момент захваченности делом, страстью, в момент перенакала, высшего азарта он вдруг чувствует, что должен остановиться и как бы выключиться из хода событий. Пусть все будет, как будет. Он ни о чем не просит, ни в чем не заинтересован. Отказ от своей воли — вот это он и ощущает как молитву.

Мне такой ход мыслей бесконечно близок и дорог. Но все-таки ответ ли это? И молитва ли это? Кому? О чем?

Ни о чем и никому.

И, однако, думаю, что именно это и есть молитва. Ибо настоящая молитва начинается с предоставления себя Высшей и всегда неведомой нам Воле. Не мы действуем, а Она — в нас. Мы же только чувствуем в самой глубине нашего существа, что Она — Воля эта — Высшая. И говорим: «Да будет воля Твоя, а не моя».

Прислушивание к этому Высшему, умение затихать перед Ним (перед ней: древние называли это Музой) — начало всякой творческой работы. Кто знает, что такое эта работа, тот ни с чем другим ее не спутает. И как прекрасно было бы всем идеологам, публицистам и радетелям Истины знать, что Истину не добудешь, наступая на горло собственной песне и слишком идеологизи-

руя действительность. Наши настоящие отношения с действительностью всегда сродни художественному творчеству. А оно есть нечто многомерное и ни в какие наши линейные представления не укладывается.

На вопрос «что есть Истина?», задаваемый нашим разумом, художник сплошь и рядом отвечает так же, как Христос Пилату — молчаливым показом несказуемой Истины.

Показать Истину... Это дело художника показать то, что он увидел внутренним зрением. Не тот обрывок, который предстает внешним, физическим глазам, а нечто, имеющее перспективу, уводящую внутрь, к целостному образу.

Вовне всегда обрывки. Чтобы объять Целое, надо уйти внутрь.

Дело художника — показать. Дело глядящего — увидеть. Но не так-то просто увидеть даже живую воплощенную Истину. «Имеющий глаза да видит». Ну, а как быть слепцам, у которых духовное зрение еще не развилось? И таких слепцов много. Есть ли хоть какие-то ориентиры вовне?

Есть. Простой евангельский ориентир: «По плодам их узнаете их. Ибо плод добрый от древа доброго, а плод злой от древа злого».

Вот и все. Такая вот абстракция — Добро и Зло без всяких эпитетов. Не классовое, не национальное, не конфессиональное. Не слишком ли уж просто? А не есть ли это та самая «неслыханная простота», о которой Пастернак сказал, что

...мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное — понятней им.

Эта Простота очень далека от логического упрощения. Это нечто совсем иное: перевод восприятия на другой уровень Бытия — уровень Целостности. И это наша главная духовная задача: восстановление Целостности человека, то есть единства человека с самим собой, с другими людьми, с миром.

Целостность. Связь. Это и есть религия в ее первоначальном смысле. Дьявол — логик. И своей блистательной логикой он пытается упростить нам духовную задачу, свести ее к чему-то внешнему. Он хочет оторвать цепь рассуждения от процесса высветления души; оторвать мысль от сердца, оторвать одно сердце от другого — расколоть целостность нашего духовного «я», нашего бесконечного «я», в котором все мы друг с другом связаны.

Но вернемся к статье А. Латыниной. Пафос этой статьи благородный. Она хочет уберечь нас от новых крайностей, от которых время давно устало. Она говорит: «Время напоминает о трижды осмеянной радикалами теории малых дел — именно малые дела сегодня и способны постепенно преобразовать общество». Она обращается к древней мудрости «Махабхараты» и цитирует слова Кришны: «Итак, не плодов ты желай, а деянья...» «Долгое время, — пишет далее Латынина,— мы желали только плодов, звали «грядущие века», еще несколько усилий — и наши дети, наши внуки будут жить при...»

Да, мы устали от жертв «светлому будущему», которое превратилось в страшного Молоха и съело настоящее. Здесь у меня с Латыниной нет ни тени спора.

«Время устало от окончательных идей»,— говорит она. И опять с ней невозможно не согласиться. Все радикальные окончательные идеи оказались безответственными утопиями и завели нас в тупик. Вот они, эти основные идеи. Их две: социальный радикализм и радикализм национальный. Если идея классовой исключительности вела к утопии безнационального бытия, то отталкивание от этой идеи приводит автора статьи к мыслям о реальности бытия национального, то есть к умеренному национализму, или, если до конца освобождаться от надоевших слов,— к естественному национальному самоощущению, обязательно самокритичному, без всякого национального самодовольства.

Все это прекрасно. И, на мой взгляд, бесспорно. Сердце не может не откликнуться на трезвый голос, одергивающий новых мифотворцев, которые ищут врагов нации там, где раньше

искали врагов класса или врагов народа. «...разрушали церкви люди того же духовного типа, что и те, кто теперь ревностно ищет виновного в разрушениях,— люди, легко дающие увлечь себя мифу, духовно поработить...» Нет, не Каганович рушил церкви, говорит Латынина, а вера в социальную утопию, та самая вера, что рушила и синагоги, и мечети, и памятники светской культуры. Точно так, как в свое время христиане рушили античные храмы и статуи, не считаясь с тем, что это великие культурные ценности. Дело все в смене веры, в новом божестве, которому не ужиться со старым. Храму Христа Спасителя нельзя было ужиться со зданием, стоявшим напротив,— то есть с Домом на набережной. И даже если Каганович и предавался идее разрушения с особым сладострастием, дело не в нем, а именно в новой вере, которая началась вовсе не с Кагановича и не со Сталина.

И это верно. Все верно. А дальше следует логический вывод о том, что «надо расстаться с кастовостью наших группировок, рождающей привычку лупить по именам, а не спорить с идеями». Кажется, не придерешься? Железная логика. А мне хочется именно на этой фразе остановиться и прервать здесь логическую цепь.

Ну, конечно, идея виновата. Об этом сейчас много пишут все, кто хочет выглядеть лояльными в спорах,— и не только Латынина, а Латынина не только в «Новом мире» (в этом же духе и другие ее статьи: в «Московских новостях», в «Литературной газете»). Но неужели только идея? Ведь идея не входит в жизнь без интерпретации, без людей, ее интерпретирующих. Можно ли сделать ответственной за все саму по себе идею, которую так же легко отделить от человека, как масло от воды? Тогда, пожалуй, не так далеко до полного детерминизма в истории. И оттого, что Каганович исходил из идеи пролетарского интернационализма, а не жидомасонства, еще вовсе не следует, что, покончив с идеей пролетарского интернационализма, мы все объясним и, тем более, переменим.

Четкая разделенность человека и идеи помогает отряхнуться от ложной идеи и выйти сухими из вод истории. Стоит только понять, какая идея верна, а какая нет, и вот мы уже обладатели истины, знаем, как надо, и способны учить других. Ну, разумеется, совсем не тому, чему учили нас. Может быть, прямо противоположному, ибо теперь мы знаем. Неужели все дело в знании?.. Но ведь и они «знали». Из того, что мы видим теперь, что они ошибались и жестоко ошибались, еще не следует, что мы сами научились жить и мыслить безошибочно.

И неужели все они одним миром, одной идеей мазаны и их человеческие лица слились в одну массу? Только потому, что имели общую веру?

А не является ли такой взгляд на вещи тоже чересчур радикальным? Не слишком ли быстро мы нашли корень зла? И не напоминает ли это нам что-то другое, что мы уже проходили? Идея самодержавия в корне плоха. Поэтому неважно, каким человеком был царь. Искать в царе человеческие черты — это следствие неуглубленного взгляда на историю. Важно только то, что он — царь. Реформы бесполезны. Надо свергать самодержавие!

Вот и Сталин сам по себе пешка. Он был жестко предопределен. В других странах, пошедших по тому же пути, непременно находится свой Сталин, неважно, под каким именем — Мао или Пол Пота. Борьба вокруг завещания Ленина представляется Латыниной детской игрой, все участники которой заранее обречены. Один должен выиграть, остальные подчиниться. И что тут толковать, кто именно?

Латынина (в противоположность Стивену Коэну) не хочет выбирать между Бухариным и Сталиным, и из того, что ей не нравится статья Карякина, просит не делать выводов, что она за Жданова. «Либо ты в восторге от статьи Ю. Карякина,— пишет она, комментируя Б. Сарнова,— либо ты за Жданова. Либо ты молишься на Бухарина — либо ты сталинист. А если тебе Сталин отвратителен, но и Бухарин, утверждающий в своем предсмертном письме, что у него «вот уже седьмой год нет и тени разно-

гласий с партией», не кажется достаточно разумной альтернативой Сталину — тогда как?»

Выходит, что все перечисленные — прежде всего социальные радикалы и совершенно не стоит разбираться, чем они отличаются друг от друга. Неужели так? Все дело только в идее?

Но ведь в свое время революционная идея захватила даже Платонова... «Котлован» и «Чевенгур» — это было уже потом. А сперва захватила. И только ли Платонова? Не призывал ли Блок слушать Музыку Революции? Не рифмовал ли Белый Россию с Мессией (грядущего дня)? И сколько еще имен можно поставить рядом! Правда, эта захваченность длилась недолго. Но можем ли мы так точно знать, кто еще из погибших тогда отошел бы потом, а кто нет? А тот же Бухарин, который в конце жизни в тюремной камере писал о человеческой природе и на очной ставке советовал своему ученику Ал. Айхенвальду «забыть об идеологических вопросах, экономике, политике и попытаться понять смысл и цену жизни вообще»[1]. А Рубашов из «Слепящей тьмы»? Он все равно проклят? Что он, что Сталин — нам не важно?

А что если зло лежит не в идее самой по себе, а где-то еще глубже? А что если, перефразируя Аллу Латынину, мы и старые идеи социального радикализма чувствуем изжитыми и никакой новой идее молиться не хотим? Даже идее личной свободы? Тогда как? Если мы ищем вину все-таки в человеке, а не только в отвлеченной идее и считаем, что не идея создала человека, а человек идею? Что если нас больше волнует вопрос не о том, какая идея верна, а какая неверна, а о том, почему одни и те же идеи становятся «материальной силой» в определенных умах и в определенные времена и не становятся такой силой в других умах, в другие времена или на иных географических широтах?

Одни и те же идеи... Почему и как видоизменяются эти идеи, почему один и тот же идеологический вирус действует совершенно по-разному в разных организмах? И может ли организм влиять на вирус или только вирус на организм? Есть ли жесткий исторический детерминизм или мы придерживаемся других мыслей, и более углубленный взгляд на историю предполагает для нас включение такого понятия, как свобода воли и чувство личной ответственности, которые каким-то таинственным образом все-таки взаимодействуют с коллективной волей и коллективным безумием? Вот те основные вопросы, которые мне хочется поставить и по мере сил попытаться ответить на них.

●

В «Московских новостях» Латынина развивает свои взгляды, опираясь на Волошина и Гроссмана. Они видят начало зла, конечно, не в Сталине и не в Кагановиче, а гораздо раньше и глубже. Что ж, с этим не поспоришь. Разумеется, оба они хорошо знали, что не в 30-е, а в 20-е был расстрелян Гумилев. Многие русские писатели отнюдь не приукрашивали революцию. Ни Волошин, ни Короленко, ни даже Горький, назвавший свои раздумья об этих днях «Несвоевременными мыслями». Мы сейчас, оглядываясь, найдем многих союзников в русской интеллигенции, не услышанных и отвергнутых в гуле времени, в запале борьбы. Тогда они были несвоевременными. И вдруг стали самыми своевременными, самыми современными. Камень, отвергнутый строителями, мы теперь хотим положить во главу угла. Что ж, учимся на горьком опыте. И если опыт не прошел даром, если он хотя бы способен научить чему-то, то у нас еще есть надежда. Весь вопрос в том, как и чему мы учимся. Как мы осмысливаем пережитую трагедию? Способны ли мы испытать катарсис? Или ищем выхода, бросаясь в противоположную сторону, и, минуя ценности вечные, проскакиваем к ценностям антивремени?

Сегодня очень ясно видна правда несвоевременных мыслей Горького, но не так ясно, почему же они в свое время

[1] Бергер И. Крушение поколения. Флоренция, 1973, с. 141.

оказались несвоевременными? Неужели потому, что мы настолько лучше и умнее наших отцов и дедов сразу разглядели то, что было не видно им? Полно, так ли уж сильно изменились люди? Или это изменилось время и стрелки тех самых часов, которые давно остановились и были выброшены на помойку, вдруг совпали с переживаемыми минутами?[2] Бывает и так...

Но вернемся к Волошину и Гроссману. Оба они хорошо понимали, что зло началось не в 30-е годы и не со Сталина. Но вот когда и с кого? С создания партии нового типа? А может быть, еще раньше — с Французской революции? С просветителей? Ну, а в России? С 17-го? А до 17-го — святая Русь? Волошин отвечает на эти вопросы иначе:

Что менялось? Знаки и возглавья.
Тот же ураган на всех путях.
В комиссарах дурь самодержавья,
Взрывы революции в царях.
Вздеть на виску, выбить из подклетья
И швырнуть вперед через столетья
Вопреки законам естества —
Тот же хмель и та же трын трава

Если бы все зло было в одних идеях! Людей ввели в заблуждение. Людей можно вывести из него... Солженицын считал в свое время, что если бы все прочли «Архипелаг ГУЛАГ», ГУЛАГу пришел бы конец. Блажен, кто верует... Просветительская идея наизнанку.

Волошин понимал, что идеи, которые носились в воздухе, нашли себе точное время и место: Россию 1917 года... Здесь их ждали, жаждали. Здесь перед ними открыли умы и сердца. Он не снимает исторической вины с России за весь разгул террора, хотя не склонен и абсолютизировать эту вину. Он смотрит глубже. «Путями Каина» назвал он цикл стихов. Вся человеческая история пошла путями Каина, путями братоубийства, для которого находятся все новые и новые оправдания, называемые идеями. Человек придумывает себе оправдывающие его идеи, потому что они нужны ему. Человек — духовно несовершенное существо; вот в чем причина всех бедствий! И если тех, кто не снимает вины с России, называют русофобами, то к русофобам надо причислить и Волошина. Но не только к русофобам, а (идя по ходу слова) к антропофобам — к человеконенавистникам. Вероятно, так же, как библейских пророков, обвинявших весь род человеческий, но прежде всего свой собственный народ в грехах перед Богом.

●

И Гроссман видит начало зла не в Сталине. Но и не в определенной идее. Он первый сопоставляет идеи-антиподы, заставляет их взглянуть в лицо друг другу, и лицо оказывается зеркалом для другой — прямо противоположной идеи... Гроссман срывает маски в страшном маскараде двадцатого века, обнаруживая под разными идеями одну и ту же адскую образину.

Допустим на минуту, что все социалисты на одно лицо. Гитлер ведь тоже называл себя национал-социалистом. Ну, а Хомейни? Ведь тут ни социализма, ни национализма. Один ислам. Религиозный фундаментализм. Неужто и за Хомейни в ответе идеи Маркса, Энгельса и Ленина?

Был такой русский интеллигент, который чувствовал себя возможным виновником всего и мучился этим бесконечно. Тот, кто потерял веру в божественное происхождение человека; тот, кто считал, что в его собственных человеческих идеях больше смысла, чем в божественном промысле; тот, кто пытался возвысить Идею над непостижимой жизнью.

Пытался. И не мог. Проводил эксперимент и, кажется, сошел с ума. Это он создал легенду, героя которой целует отвергаемый им Христос, целует за его страдание. Я говорю, разумеется, об Иване Карамазове. О том самом, кому прозорливец-брат крикнет в ответ на невысказанные сомнения:

— Не ты убил отца! Не ты!

Это, может быть, первый в истории русской мысли атеист-мученик, идеолог-мученик. Тот, кто не мог совместить человеческих страданий с добротой Бога. И так как страдания были слишком

[2] Образ В. Э. Мейерхольда.

бесспорны, сделал вывод, что Бог не добр и не любит своего мира. Этот вывод ему дорого стоил. Он наступил на свою любовь, на свою душу. Ибо этот атеист, отрицая Бога, не покоряясь Его воле, все-таки Его глубоко любил. Любил, но не верил.

Он поверил своему разуму и всей очевидности больше, чем невидимому Богу. А очевидность была в том, что человек грешен, ущербен. И что если какие-то идеалисты и создали высочайший образ Христа, то это все-таки лишь Идеал, абстракция. Верить в то, что человек создан по образу и подобию столь высокого Бога, невозможно. И пока мы уходим мыслью в эти абстракции, люди-пауки сосут людей-мух и генерал травит мальчика собаками на глазах у матери.

— Ну, что делать с этим генералом? — спрашивает Иван у брата-христианина, у ангелического брата Алеши. И получает в ответ: расстрелять.

О, Алеша спохватился тотчас же! Он понял, что ответил отнюдь не по-христиански. Но Иван не так просто отпускает ему эту глупость, это первое движение сердца, потрясенного описанной картиной. И Достоевский хотел во втором томе «Братьев Карамазовых» сделать Алешу революционером...

Да, реальность требовала действий. И пока Иван Карамазов мучился, решая, сможет или не сможет он жить без Христа, конкретные люди, осудив его гамлетизм, стали действовать, И отнюдь не одни смердяковы. Напротив, смердяковы пришли много позже. Все времена и сроки сгущены в пространстве романа-пророчества. В реальной жизни процесс растянулся почти на столетие. Но в истоке этого процесса — люди, которые от абстрактных дум о Добре и Зле обратились к конкретным действиям. То, что они пришли к новым, гораздо более страшным абстракциям, это впереди. Исток — в отталкивании от «абстракции».

Гроссману из середины XX века видно то, что еще пряталось в тумане, когда век только рождался: то, что люди рванулись из огня да в полымя, от одних абстрактных идей к другим, проскочив мимо живой духовной реальности. «Мы так давно обогнали медлящих проводников в вечность — сказал Рильке.— И так одиноки рядом друг с другом, друг друга не зная».

Правда состоит в том, что духовную реальность нельзя увидеть глазами, но можно пощупать сердцем. Можно удостовериться в том, что духовность реальна, а реальность духовна. Можно, но это трудный и долгий путь. Наши отцы и деды предпочли путь более быстрый. Продолжая тот же сонет Рильке: «Путь наш не вьется, как тропки в лесах и потоки, дивным меандром, он — краткость, прямая».

И кто знает, так ли легко было решиться на медленный путь, когда мировое зло нарастало с быстротой снежного кома и требовало немедленного ответа...

Не так давно вышел на телеэкран трехсерийный фильм «Монолог Камо» (сценарист и режиссер А. Зурабов). Фильм, по-моему, замечательный и требующий отдельного разговора. Но здесь скажу лишь несколько слов о его главном герое. Фильм оставляет впечатление света сквозь боль. Чем больше боли, тем больше света, и чем светлее, тем больнее. Герой гибнет, героика завела его в тупик, но Камо — человек великой любви. Не какой-то одной страсти... Тут что-то большее. Сердце, которое сплошь захвачено любовью. Ни одного уголка — пустого, незаполненного. Такая полнота — чудо. Камо родился с этим чудом в груди. Оно просто его качество, как размер и глубина глаз, овал лица... Первой его святыней была мать. Но рядом был отец, который надругался над святыней. Стерпеть это — означало быть предателем. И вот мальчик с огромными глазами, *полными не ненависти, а любви,* с огромными остановившимися глазами, берет топор и идет на отца, бьющего мать. Отец почувствовал грозную силу этой детской любви и отпрянул.

Вся дальнейшая жизнь Камо — это служение своей любви, переполняющей сердце, тяжелой и ответственной. Именно ответственность перед любовью заставила его вести жизнь святого подвижника революции.

Я не знаю, таков был Камо на самом деле или совершенно не таков. Но я твердо знаю, что такой герой мог быть среди революционеров. И этого одного достаточно, чтобы понять, что мазать их всех одним миром,— невозможно. Человек к идее не сводится. Тут все гораздо сложнее.

И пока идее революции могли служить такие люди, эта идея была живой и обладала огромной нравственной силой. Люди вкладывали силу в идею не меньше, чем идея в них.

Пришло время, и все переменилось. Идея становилась все более абстрактной, холодной, все менее совместимой с нравственным пафосом, ее породившим. Освобождаясь от своих верных рыцарей, идея стала терять силу и вырождаться.

И вот тут перед рыцарями идеи ставится вопрос: или — или. Или они совершенно отождествляются с жесткой идеей, тогда они вырождаются вместе с ней, становясь из свободных людей рабами идеи. Или отрываются от идеи, оставаясь верными своей любви (и тогда, может быть, смогут видоизменить и идею?).

Камо кризиса идеи не выдержал. Он мог выдержать все, только не разочарование в своей вере, в возможности преображения мира по задумке добрых и мужественных, но еще очень не зорких, не умеющих предвидеть реальность зодчих.

Есть другой герой, который выдержал кризис своей идеи, который пережил кризис всех идей и вдруг открыл нечто большее, чем идея — любая идея; открыл то, что отнять у него нельзя. Я говорю о гроссмановском Иконникове, который вдруг увидел, что одна идея Добра борется с другой идеей Добра, и величайшее зло, которое совершается в мире, совершается во имя Добра.

И вот после этого краха идей оказалось, что есть что-то, кроме идей,— безыдейная, дурацкая (с точки зрения всех умников), бессмысленная доброта вернула ему веру в жизнь, в человека, в Бога.

Идей было много, а зло одно. Так же, как и настоящее Добро. И то и другое безыдейно-бытийственно. И оказывается, человеку гораздо легче переменить идеи и убеждения, чем преобразиться. А главная задача только и единственно в этом.

Какая идея виновата во всех ужасах XX века?

Может быть, никакая в отдельности. Виновато самодовольство идей. Нарушение духовной иерархии. Обезумевший разум, поставивший себя на высшее место — на место Высшего. Разум, подменяющий собой живую реальность. Бестрепетный разум — вот кто во всем виноват. И назовется ли он идеей классовой исключительности, или расовой, или исключительности религиозной — это все равно.

Противостоять идее может не другая идея, а совсем иной бытийственный уровень. Если этот уровень не достигнут, то обладатели самых блистательных и самых передовых идей, призванных переделать мир и вразумить его, неразумного Зодчего, скатятся к скотству и зверству или погибнут.

Идея теряет всякую нравственную силу, когда становится сладострастно-агрессивной. Идеи, которые были такими с самого начала — фашистские,—нравственной силой не обладали никогда. Их сила в развязывании страстей — в причастии буйвола. Такая идея может победить только на короткий срок. Она сама несет в себе свою гибель: раздувает костер ненависти и сгорает.

Чтобы идея уцелела, нужна духовная и нравственная сила, корректирующая идею. Только поддающаяся такой корректировке идея может остаться живой.

Наши отцы и деды были галичевскими дальтониками, неразумными детьми, обожествившими человеческий разум. Разум вообразил себя всемогущим, хотя не умел видеть ни неба над собой, ни преисподней под собой. Неумение видеть, может быть, и было их главной бедой. Они были ослеплены собственной горячностью.

Можно слепнуть от ненависти, можно — от любви. Но слепота от любви — это тоже слепота. И от нее надо лечиться. Живая идея, как и живая душа, должна уметь выдержать беспощадный свет реальности.

Камо, выносивший невозможные физические муки, света этого вынести не может. А если служители Идеи слепы, то их, как и саму Идею, ждет страшная судьба.

И легендарный герой Камо может увидеть перед собой в кривом зеркале фигуру булгаковского Берлиоза (как Иван Карамазов — черта). Берлиоз исповедует те же идеи. Это его, Берлиоза, Камо привел к власти.

И, однако, это еще только слепота. Самодовольная слепота становится пошлостью и все же — еще не сознательным злодейством. Колесо истории подбросило берлиозов и бездомных вверх, а потом сбросило и раздавило. Воланд, подсев к Берлиозу и Бездомному на Патриарших прудах, знает, что Аннушка уже разлила масло, что комсомолка в красной косынке (или человек во френче со знаменитыми усами) непременно отрежет голову, возомнившую, что она и впрямь всему голова. Не знали этого только два слепца. И другие слепцы, певшие хором в домкоме у Швондера.

Можно взглянуть на них взглядом сатирика — и тогда на первое место выступит пошлость. Можно по-платоновски подчеркнуть наивность, простодушие... Так или иначе, герои Булгакова и герои Платонова, вообразившие себя хозяевами жизни, очень сильно отличались от тех, кто пришел им на смену и стал действительно хозяйничать.

Люди, делавшие революцию, верившие в безграничные возможности человеческих добрых устремлений, были искренними. Вот качество, которое, постепенно утрачиваясь, сошло на нет в сталинский период.

И не то чтобы на смену искренности сразу пришла ложь. Промежуточной стадией между наивностями и нелепостями революционных лет и полным угасанием души был период лжи самим себе. Это период слепой веры в кумира, заменившей ум, совесть и зрение. Именно в этот период душа как-то удивительно съеживалась, сморщивалась, становилась почти что пережитком прошлого, почти таким же предрассудком темных веков, как сам Бог. Нечто Высшее утверждалось не внутри, а вовне: Кумир. Кумир-идея отождествилась с кумиром-человеком, с человекобогом.

С этим Кумиром душа не вступала ни в какие контакты. Об этом страшно и подумать было! Что она такое, жалкая человеческая душа, рядом с Ним самим, с живым богом?! На свою душу надо было наступить, как на горло собственной песне. Люди сами себя уговаривали, что только так и нужно. Душа ушла в пятки. Душу выдрессировали. И вот он, стиль сталинской эпохи: дрессированная душа. Недаром одна из первых смелых статей, которая появилась в первую оттепель, называлась «Об искренности в литературе». Она вызвала скандал. Евнухи при дворце падишаха возмутились, что их назвали скопцами.

Ну, а Ленин? Разве он не был таким же человекобогом? Нет, не был. Он держался как первый среди равных. Жажда решительных действий, вера в то, что зло можно отсечь огнем и мечом, носилась тогда в воздухе. Этим дышала эпоха. У Ленина было много искренних, убежденных сторонников. А противники Ленина, не принимавшие его методов, были менее «современны», чем его товарищи по партии. Герои времени ставили перед собой цель освободиться от мирового зла и верили, что для достижения этой сверхцели все средства хороши. Они начинали во имя святой любви, продолжали, воодушевляясь святой ненавистью,— и не заметили, какого джинна выпустили из бутылки...

С идеей, что все средства хороши, можно и нужно спорить. Но ведь жизнь уже поспорила и переспорила эту идею. И сейчас мы, наконец, осмелились повторить то, что жизнь давно сказала. И мы очень легко забываем, что в ленинское время жизнь еще не высказалась с такой определенностью. Длился живой спор. Ленин был азартный спорщик. Может быть, слишком азартный... Да и стиль спора бывал подчас не самый лучший. И все-таки человекобогом Ленин стал только посмертно.

Давайте проделаем мысленный эксперимент — попробуем вернуться в то время, когда еще не все было ясно...

Сделаю маленькое отступление, кажущееся мне существенным. Мой отец

вырос в Баку. В октябре 1918-го в город вошли турки, и на три дня город был отдан в распоряжение турецкой армии. Эти три дня турки, курды и азербайджанцы резали армян. Картину, которую описывал мне отец, я не забуду никогда в жизни. И именно после этих трех дней отец еще мальчишкой стал организатором Союза учащихся коммунистов. Он и его товарищи искренне хотели покончить с ужасами национализма, с национальной ненавистью.

Не они принесли в мир ненависть. Ненависть была до них. И кто знает, каким путем пошла бы Россия, если бы не первая мировая война. Пастернак устами Лары говорит об этом в «Докторе Живаго»: война «была виною всего, всех последовавших, доныне постигающих наше поколение несчастий... Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала монархической — потом революционной»[3].

Человек и человеческое затерялись. Человек сделался солдатом и стал маршировать в ногу. Солдату требовался генерал, маршал. Армия ненависти уже была. Стала формироваться другая армия, выходящая на борьбу с первой. Но тоже армия и тоже ненависти.

И вот после того как мы уже все узнали и принялись всех учить, «как надо», время вернулось на круги своя. Если бы мой бедный отец дожил до сегодняшней резни в Азербайджане или Узбекистане!..

Так, как действовали наши отцы, нельзя было. Да. Но оттого, что мы знаем, как не надо, еще не следует, что мы знаем, как надо... Перед нами стоит та же задача. Ее надо решать по-другому. Но ее надо решать. Надо бороться с ненавистью — вот она, старая задача. Ненависть бушует по всей земле. Ненависть раскалывает планету.

Вся наша история — это, может быть, прежде всего история ошибок и преступлений человеческих. История их терпит — до тех пор, пока не перейдена некая черта. За ней — гибель. Апокалипсис. Но апокалиптическое время — это не время, когда Бог придет откуда-то извне и будет что-то делать с нами. Это время, в которое обнаружится то, что мы сами сделали с Богом, с собой, со своей землей и со своими душами. Поэтому задача наша — осмыслить свои жизни и свою историю. Как мы допустили то, что мы допустили. Какое мы имеем ко всему отношение. Никакого? Неужели никакого? Это все — они?

Но на страшном суде так не ответишь. Кого бы ни возненавидел, ненависть будет сжигать тебя самого. И окажется, что надо ненавидеть только ненависть.

Но успели ли мы этому научиться?

Что нам мешало? Идеи?

Идей много. Они носятся вокруг нас — прекрасные и безобразные, как ангелы и бесы. И мы отвечаем за ту, которую из них впустили в себя. Вне нас идея — ничто. В нас — все.

Мы отвечаем за то, что впустили в себя идею. Но еще больше отвечаем за то, что она поглотила нас, съела, за то, что мы стали рабами идеи, и, наконец, за то, что стали просто рабами, уже вне зависимости от идеи, преспокойно дав ей выродиться в лицемерную безличную маску общепринятых слов.

Люди, вдохновленные благородной по замыслу идеей, и люди, загипнотизированные, порабощенные любой сильной идеей,— это не одно и то же. И совсем другое — те, кто манипулировал идеями, кому всякие идеи безразличны, кроме власти и шкурной выгоды. Можно спорить с идеями Ленина, но спорить с идеями Сталина? Он пришел к власти, разделяя идеи Ленина, укрепился, воспользовавшись идеями Бухарина, потом повернул к идеям Троцкого, Петра I, Ивана Грозного и, наконец, стал хорошо усваивать идеи Гитлера. Вот и поспорь тут с идеями. А человек один.

Неужели можно не видеть разницы между идейными коммунистами и Ста-

[3] Пастернак Б. Доктор Живаго.— «Новый мир», 1988, № 3, с. 165—166.

линым? Готовым любые идеи поставить на службу себе? Даже если вы совершенно не согласны с бухаринскими идеями?.. И почему можно в чем-то соглашаться с Куняевым и с Кожиновым и уж никак, никогда и ни в чем — с Бухариным? Если уж спор так идеен и беспристрастен... Здесь, по-моему, пошли у Латыниной и логические неточности. Хотя я это замечаю лишь вскользь.

Все не так просто с теми страдальцами, которые дорого заплатили за свои идеи, пусть даже неверные...

Может быть, увидеть со стороны, что человек натворил, куда легче, чем проникнуть внутрь его души и понять, чего это ему стоило... Отделить себя от ошибок и преступлений. Вот поэтому и выходит, что мы осуждаем преступника, а преступления спокойно продолжают жить. Мы остаемся чистыми, побив камнями грешника. А грех в это время чувствует себя вполне комфортабельно.

Что все-таки плодотворнее — отгородиться от опыта истории, назвав его ложным и чужим, или пережить его как свой собственный опыт, как череду своих заблуждений и тупиков?

И вот мне хочется снова вернуться к Гроссману, которого Латынина взяла себе в союзники. Есть в «Жизни и судьбе» такой герой — Крымов. Малосимпатичный человек. Фанатик идеи. Доходивший в своей преданности идее до идейного доноса. Жена Крымова — одна из самых симпатичных фигур в романе — оставляет его, любит другого. Но когда Крымова сажают, она бросает своего избранника. Она снова жена Крымова, который из идейного палача стал жертвой. Теперь она шлет ему передачу с запиской, подписанной «твоя Женя».

Идеи... «Но у мужчин идеи были. Мужчины мучили детей» (Н. Коржавин). Женское сердце смотрит сквозь идеи. Оно на стороне страдальца. И только поэтому сердце остается живым среди мертвящей все логики. Оно отшатывается от зла, которым чревата всякая самодовольная идея, всякая самоуверенность. Интуиция сердца выше логики.

В конце солженицынского «Ракового корпуса» есть незабываемая сцена: слепая обезьяна в зоопарке. Она ослепла потому, что какой-то злой человек швырнул ей в глаза горсть песка. И перед клеткой со слепым зверьком стоит потрясенный Костоглотов. Человек сталинских времен потрясен простым словосочетанием — «злой человек». Не враг, не империалист, не изменник Родины — просто злой человек.

«Время устало от окончательных идей»,— говорит Латынина.

О да! Реальность устала от людей, навязывавших ей свои выдумки. Время устало от бескомпромиссных, прямолинейных умов, но оно никак не меньше устало от компромиссов совести. Время устало от окончательных идей, но время более чем когда-нибудь требует окончательного выбора между добром и злом. Просто добром и просто злом (на официальном языке — абстрактными), не отягощенными нашими эпитетами, не определяемыми нами, но определяющими нас.

Апокалиптическое время — это время умирания иллюзий, это время вызревания плодов добра и зла; время, которое уж не судимо нами, ибо оно само судит нас. Есть времена, когда зло уже не может прятаться под маской. Когда оно вызрело и обнаружилось. Когда становится ясно, что по ком бы ни звонил колокол, он звонит по тебе. Это и есть наше время. Оно много суровей и страшнее, чем кажется спорящим идеологам. Все эти споры — желание оттяжки, стремление спрятаться за слова. Но уже некуда прятаться от реальности, предъявляющей нам свои счета.

Так поглядим же на спорящих. Что стоит за их словами, за их идеями? Мне как-то совестно детально разбираться в этом. Но, к сожалению, кое о чем сказать придется.

Две идеи раздирают мир: социальная и национальная. Но кто в России стоит сегодня за социальный радикализм? Очень немногие. Вот что касается идеи националистического радикализма, то эта идея изжила себя в Германии, но, к величайшему сожалению, не у нас! Эта идея у нас сегодня жива. И ее сторонники от окончательных идей не устали. Поворот от идеи классовой исключительно-

сти к исключительности национальной начался давно. При том самом Сталине, которого адепты национальной идеи не хотят отделять ни от Ленина, ни от Бухарина и которого хотят представить законченным интернационалистом, готовившимся завоевать мир при помощи идей III Интернационала. Но ведь Сталин III Интернационал распустил. Неужели же мы это так быстро забыли?!

Так от кого же защищает Латынина либерализм и зачем? Или ей хочется, чтобы идеи радикального национализма изничтожались не столь радикально? И Куняев оказывается прав, как только он спорит с идеями III Интернационала — безразлично, с каких позиций? Спор не с именами, а с идеями...

Но ведь и Гитлер идейно критиковал Сталина. И Гитлер распорядился в апреле 1945 года писать огромными буквами на дорогах, навстречу наступающим советским войскам, два русских слова: «Жид виноват».

И вот идет пальба по идеям. Или по именам? По-моему, разница не так велика. Важно, что истинный враг оказывается в нас самих — ненависть. И высокомерная самоуверенность. И слепота. И бестрепетное желание сказать окончательное слово. А попробуй-ка разберись в словах, когда один и тот же человек говорит в одном случае: «Взявший меч от меча и погибнет», а в другом: «Я принес не мир, но меч». И в обоих случаях говорит правду, вновь и вновь напоминая, что нет абсолюта вовне. Что истина только внутри, в той глубине глубин, где мы одно с миром, одно со всем, что живо.

Меч не должен подниматься на живое. Но он должен, обязан отсекать от живого мертвое: от человеческой души — человеконенавистничество, от человеческих идей — надчеловеческие претензии. И, может быть, главное в том, что сейчас принято называть новым мышлением. Это не ниспровержение старых идей и утверждение новых, а утверждение относительности всякой идеи и абсолютности человека и человечности.

Поздравляем

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

МАРКИНУ Зиновию Семеновну, кинодраматурга
ПОЛЬСКИХ Галину Александровну, киноактрису, народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

АСМУСА Виктора Николаевича, кинооператора, лауреата Государственных премий СССР
ПЯРНА Михаила Александровича, кинорежиссера, заслуженного артиста Латвийской ССР

С 80-летием

ВЕЙНЕРОВИЧА Иосифа Наумовича, кинорежиссера, народного артиста Белорусской ССР, лауреата Государственных премий СССР, лауреата Государственной премии Белорусской ССР
ДУЛЭПО Михаила Ивановича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР
МАНА Иосифа Львовича, кинорежиссера
КОСЯК-ЛЕВАДУ Александра Степановича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко
ПОЙЧЕНКО Михаила Ивановича, кинооператора

С 75-летием

БОГДАНОВА Михаила Александровича, художника, народного художника СССР
ИМЕРМАНИСА Анатоля Адольфовича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР
СМОРОДИНА Виктора Алексеевича, кинооператора
ЭСКОЛУ Олева Вольдемаровича, киноактера, заслуженного артиста Эстонской ССР

С 70-летием

АГРАНОВИЧА Евгения Даниловича, литератора, кинодраматурга
БЕРЕЗИНА Ефима Иосифовича, киноактера, кинорежиссера, народного артиста УССР

С 60-летием

БЗАРОВА Георгия Владимировича, кинорежиссера
БОРИСОВА Альберта Ивановича, киноактера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
БОРОВИКА Генриха Авиэзеровича, писателя, журналиста, кинодраматурга, лауреата Государственных премий СССР, лауреата премии имени В. Воровского
БЫКОВА Роланда Анатольевича, кинорежиссера, киноактера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
ЗУРАБОВА Армена Арамовича, кинодраматурга
ОСЕННИКОВА Виктора Леонидовича, кинооператора
СУСНИНА Александра Александровича, киноактера

С 50-летием

КЛАССА Игоря Иосифовича, киноактера
ФАЙНБЕРГА Александра Аркадьевича, кинодраматурга
ХРЖАНОВСКОГО Андрея Юрьевича, кинорежиссера, лауреата Государственной премии РСФСР имени Н. К. Крупской
ЧОКМОРОВА Суйменкула, киноактера, народного артиста СССР, лауреата премии Киргизской ССР имени Токтогула, лауреата премии Ленинского комсомола

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

Лев Кулешов

Открытое письмо товарищу Н. Зоркой

Я прежде всего должен поблагодарить Вас за благожелательное изучение моей *режиссерской* работы, тем более что люди смертны, и далеко не всем представляется возможность прочитать свой некролог еще при жизни.

Не обижайтесь! Постараюсь объясниться.

Каждый человек работает и живет, и что-то у него получается, а что-то не получается. Но человек — существо сложное, и нельзя его изучать только по тому, что именно Вы о нем знаете и хотите знать, ибо односторонность, даже самая благожелательная, часто приводит к необъективности.

Вы произвели «изучение Кулешова» только по одному виду его деятельности, который *нельзя* отделять от других ее видов, и поэтому не избежали неточностей.

Вы утверждаете, что «...Кулешов вовсе не чистый теоретик, не писатель, увлекшийся кинематографом, или ученый-исследователь».

На самом деле я — педагог, режиссер и исследователь, причем педагогическая деятельность в моей биографии занимает ведущее место (подкрепленное в свое время режиссурой).

Разве я, теоретик, исследователь и педагог, «между прочим» — исследователь-«любитель», а не исследователь-режиссер-педагог?

Вы же пишете: «...далее следует биография Л. В. Кулешова — профессора ВГИКа и автора трудов и пособий по кино, но это уже другая тема, как говорится, не входящая в задачи данной статьи».

Разве можно было отделять в Вашей работе одно от другого?

Теперь посмотрим, как Вы подошли к изучению Кулешова-режиссера.

Простите, но Вы подошли к этому делу, как патологоанатом.

А ведь можно было поступить и так: *поговорить* с еще *живым* Кулешовым и узнать у него кое-какие подробности творческой биографии.

Видите, как просто!

Тогда Ваша работа была бы еще полнее.

К сожалению, Вы этого не сделали. Вы прошли мимо важнейшего периода моей режиссерской деятельности с 1918 года по 1920 год в качестве режиссера хроники (одно время даже заведующего всей хроникой).

Мне пришлось агитировать за новый монтажный кинематограф хроникальных операторов, режиссеров, и, главное, я производил съемки по заданиям Владимира Ильича Ленина.

Я снял с оператором Э. Тиссе боевые действия Красной Армии на Колчаковском фронте.

Снял по специальному заданию В. И. Ленина «Вскрытие мощей Сергия Радонежского» (фильм, ошибочно приписанный Д. Вертову), «Ревизию ВЦИК Тверской губернии» (с оператором А. Лембергом).

С оператором А. Левицким и при уча-

стии моих учеников — М. Куделько, А. Хохловой и с Л. Оболенским я снимал «Всероссийский субботник 1 мая 1920 года».

Если бы Вы встретились со мной, я бы рассказал Вам, как и почему я оказался заснятым в ряде кадров около Ленина — рядом с ним, и что эти кадры по сей день показываются на экране, сохранились. К этому фильму у меня сохранился подлинный текст надписей (титров) с пометками председателя кинокомитета Дм. Лещенко.

Я бы Вам рассказал об особом внимании, которое уделял В. И. Ленин работам хроникеров — вплоть до предоставления личной машины «роллс-ройс».

Разве все это не важно для исследователя-киноведа?

Вы пишете, что киноведам мало известно что-либо о фильме «На красном фронте».

Сообщаю Вам:

Во-первых, он действительно снимался на Западном фронте, как игровой фильм и как документальный. Во-вторых, у меня хранится *монтажный лист* фильма, записанный А. С. Хохловой. Также Вы смогли бы узнать, что, по свидетельству Н. К. Крупской, этот фильм смотрел В. И. Ленин.

Между прочим, кадр маршала Тухачевского в дверях его поезда (теперь широко известный) взят из фильма «На красном фронте». Из этой же картины постоянно показывается по телевидению атака конницы Гая (несущиеся всадники, снятые контражуром).

В этой же картине показан первый английский танк, захваченный Красной Армией и идущий в бой против белогвардейцев.

И из-за этого, мне кажется, стоило поговорить с Кулешовым, а не изучать его только по известным Вам материалам (заочно).

Вы пишете, что «Приключения мистера Веста» имели заслуженный успех, а знаете ли Вы, что наших киноведов много лет учили, что фильм успеха не имел? Вот это бы и следовало Вам расследовать как киноведу — это же интересно.

Вы справедливо и сурово отнеслись к фильму «Луч смерти», но Вы не упомянули, что автором сценария этого фильма был Вс. Пудовкин.

Дело в том, что мы с Пудовкиным в то время поставили себе целью доказать, что наш коллектив может технически овладеть всеми возможностями американского кинематографа, который захватил в двадцатых годах наши экраны.

Эта задача была узкой, но она проистекала из другой — более важной общеполитической задачи: догнать и перегнать Америку.

Поэтому «Луч смерти» неправильно сопоставлять с «Красным тылом» и др. подобными фильмами. Кстати, ничего «необычайного», оказывается, в изобретении Подобеда не было — оно теперь известно, это лазер, что делает честь научному предвидению Вс. Пудовкина как сценариста.

Вы пишете, что массовки «Луча смерти» в какой-то степени совпадали с построением массовок «Стачки».

Это тоже имеет объяснение.

С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров два месяца ежевечерне и преусердно разрабатывали монтажные сценарии массовых сцен в так называемой «лаборатории Кулешова» (вместе со мной, Вс. Пудовкиным, Л. Оболенским и др.). Г. В. Александров и Л. Оболенский живы, а кроме того — многие другие помнят, как на защите моей докторской диссертации С. М. Эйзенштейн говорил об этом факте.

Отсюда и некоторое естественное родство в построении массовок в «Луче смерти» и «Стачке».

Вы пишете об успехе «По закону». Это тоже не совсем правильно: в связи с фильмом разразились бурнейшие дискуссии. Если бы Вы внимательнее изучили, например, полемику А. Курса и критика Садко по поводу «По закону», то поняли бы, что, с одной стороны, у фильма был успех, а с другой — раздавались проклятия по его адресу и началась буквальная травля режиссера и коллектива.

Даже доброжелательный ко мне Хрис. Херсонский предложил фильм

запереть в сейф и показывать только избранным, на что В. Маяковский заметил: «Одному Херсонскому по воскресеньям!» В это время мне пришлось очень плохо.

Помог мне А. Курс, полюбивший меня как режиссера и предложивший мне работу над «Журналисткой».

Я не стану защищать «Журналистку», скажу только, что в ней нельзя было не отметить замечательную работу оператора К. Кузнецова.

Любопытна также была моя попытка показать «поток жизни», пускай неумелая и робкая, но сделанная еще в двадцатые годы (задолго до французов).

Насчет Вашего умозаключения по поводу кадра Хохловой, в котором она подносит ножницы к шее, и сопоставления его с планом обрезков бумаги, падающих на пол из типографской машины, и что это будто бы означало: «отрезана, не нужна, выброшена» — то это чистейшее недоразумение.

Это просто на меня абсолютно не похоже.

Совсем Вы не знаете также настоящих причин моих трудностей, я бы сказал, моей творческой трагедии начиная с «Веселой канарейки» и т. д.

Это самая тяжелая пора моей жизни.

Разгар нэпа. Начал властвовать отечественный коммерческий кинематограф, процветала фирма «Межрабпом-Русь».

У меня работы не было. Большинство друзей и учеников по «лаборатории» выросли, пошли своим путем. Одному из них, Вс. Пудовкину, была дана возможность снимать «Мать», ставшую знаменитой. Может быть, некоторой творческой свободы добился Б. Барнет.

Но других «бывших кулешовцев» нещадно эксплуатировали (например, В. Фогеля, С. Комарова).

Мне же согласились дать работу только на двух условиях:

1. Не снимать Хохлову («некрасивая и худая»).

2. Снимать «коммерческие картины».

(А одна фирма предложила Хохловой платить жалованье по договору за то, *чтобы она не снималась!*)

И я отступил от отчаяния.

Разве об этой человеческой трагедии Вам неинтересно узнать, товарищ Зоркая? Мне очень трудно было ее пережить, очень!

Я не хочу останавливаться на этом времени, скажу только, что я быстро стал «знаменитым коммерческим» режиссером и только благодаря этому сумел поехать в Тбилиси снимать то, что мне было по душе: «Паровоз Б-1000» по сценарию С. Третьякова.

(В Тбилиси я познакомился с М. Калатозовым, рассказывал ему о монтаже, о свете и композиции кадра — мы работали вместе: я — как режиссер, он — как оператор.)

Посредине съемок «Паровоза Б-1000» меня и Калатозова посадили в тюрьму.

И Вы знаете, в чем меня обвинили? В том, что я — проходимец, выдающий себя за Кулешова! (Начальником грузинского ГПУ тогда был Берия.)

Освободиться из тюрьмы мне помог через Москву Вл. Вл. Маяковский, но картину я бросил и из Тбилиси уехал опять в родной ГИК — теперь «Межрабпомфильм», ставший государственной студией.

Трудно говорить о следующем моем творческом периоде, тем более что, скажем, такого фильма, как «Горизонт», не сохранилось. Мне кажется, что в нем были достоинства и сказано кое-что новое, в особенности в звуке (прекрасный сценарий написали В. Шкловский и Г. Мунблит). Но фильма нет, и я не могу даже проверить себя самого (сохранился лишь режиссерский сценарий с графической записью звука). Но работа над фильмом, параллельная с работой в ГИКе и так называемой Академии — дали мне возможность снять «Великого утешителя» с Хохловой.

Академия скрепила мою дружбу с Эйзенштейном.

Все ли верно Вы оцениваете в «Великом утешителе»? Мне кажется — не все.

Разбирая «Великого утешителя», нельзя промолчать о репетиционном методе, примененном мною для съемок этого фильма.

По этому поводу мною выпущены две книги; я думаю, что Вы их читали, а они не нашли отражения в Вашей работе, потому что Вы это, вероятно, сочли «вторым планом» Кулешова.

Это глубоко неверно. Метод работы и фильм не могут быть разъединены. Тем более что репетиционный метод так хорошо себя оправдал позднее в герасимовской «Молодой гвардии».

Вспоминая свою трудовую жизнь режиссера, я с гордостью смотрю на работы и жизнь многих моих учеников — разве это отделимо от моей режиссерско-педагогической практики?

Неправильно Вы ссылаетесь только на стенограмму вечера на «Ленфильме», посвященную «Великому утешителю». О фильме было много высказываний, и далеко не все говорили о нем как о провале — нельзя выбирать только одно, тем более что Ваша личная оценка «Утешителя» мне кажется правильной.

Не могу я только разделить Вашего недовольства показом подлинной техники вскрытия Валентайном несгораемого шкафа. Но ведь так было действительно в жизни. Это взято из книги Эль Дженингса «О'Генри на дне». И в сейфе не было живого человека.

Почему Вы не изучили надлежащим образом «Сибиряков», назвав все мои фильмы, начиная с этого периода, только слабыми?

Разве кто-нибудь показал Сталина до «Сибиряков» (и после) иронически? (Сознаюсь, у меня, вероятно, это вышло подсознательно, как у режиссера, привыкшего пародировать.)

Разве оператор М. Кириллов не сумел в «Сибиряках» показать чудесный образ русской весны (вспомните хотя бы «поющих лягушек»)? Разве снятые снизу панорамой верхушки сосен не цитируются во всех фильмах до последних дней?

Разве ничего нового нет в этом фильме в работе с детьми?

Разве не интересен методологически рисованный по кадрам реж. сценарий «Сибиряков»?

В фильм «Клятва Тимура» я вложил, как говорится, всю свою душу, все свое сердце — ведь это фильм моего друга А. Гайдара и фильм, снятый в тяжелые для всех дни Великой Отечественной войны.

Конечно, не мне судить об его достоинствах, но мне больно, что о нем Вы говорите мимоходом.

Потом у меня еще были фильмы: «Мы с Урала», «Юные партизаны», боевой киносборник, снятый совместно с И. Савченко.

Эти фильмы снимались в тяжелых военных условиях, и история их должна быть для Вас интересна.

●

Да, я не снимаю более двадцати лет. Причины этого не в том, что я как режиссер умер (поэтому я поблагодарил Вас иронически за «некролог»).

Причины сложны. Много сложнее. О них подробно я расскажу как-нибудь отдельно.

Основная причина объясняется следующим.

На вопрос, что я больше всего люблю в жизни,— Вы привели не все мои ответы. Один из неприведенных Вами: «Я больше всего люблю видеть счастливых людей».

Поэтому я и отдаю все свои силы ВГИКу — ученикам. И в этом мне сорок пять лет помогает Александра Сергеевна Хохлова (не только урожденная Боткина, как Вы пишете, но и внучка Павла Михайловича Третьякова — раз Вам так важна наследственность) — «некрасивая и худая».

А в том, что я «коренной русак», Вы не ошибаетесь: дороже Родины для меня ничего нет на свете, и я делаю для нее все, что могу, и в свои 60 лет я служу своему народу, как этого позволяют мой скромный опыт и мои силы.

Вот, тов. Зоркая, мои соображения по поводу Вашей работы.

Пересмотрите в ней кое-что, добавьте, поговорите с живым Кулешовым.

С уважением

Л. Кулешов

Это письмо было получено после того, как «Искусство кино» (1964, № 12) напечатало статью «Лев Кулешов, ре-

жиссер» (потом она вошла в мою книгу «Портреты»).

В киноведении еще продолжалась «оттепель». Шел пересмотр догматических схем истории отечественного кино, которая в предшествующие годы, наслаивая и спрессовывая штампы 1920-х, 1930-х, 1940-х, 1950-х, оказалась резко поделенной на обоймы «ярких творческих побед» и реестры «грубых идеологических ошибок». Бывало, жизнь одного и того же художника в монографиях выглядела чересполосицей «ценных вкладов в сокровищницу социалистического искусства» и «вредных формалистических вывертов». Именно так, в частности, я сама живописала творческий путь театрального режиссера Алексея Попова в своей умственно инфантильной кандидатской диссертации, изданной в 1954 году: «Виринея» Л. Сейфуллиной и «Разлом» Б. Лавренева на сцене Театра имени Вахтангова — это «художественные победы», а «Зойкина квартира» М. Булгакова и «Заговор чувств» Ю. Олеши на той же сцене тогда же — «репертуарные ошибки» и «творческие неудачи». В кинематографе было то же самое. Неведомо кем утвержденный костяк критического портрета предписывал единую форму: этапы творчества, соответствующие периодам советской истории (гражданская война, реконструкция, индустриализация и т. д.), подъемы и срывы при неуклонном восхождении — иначе чего бы и писать про этого человека? Анализ на нуле, набор обязательных (ритуальных) фраз в функции заговоров-заклинаний.

Вот против этого киноведческого уныния велась борьба. Журнал «Искусство кино», в ту пору руководимый Л. П. Погожевой, лидер оперативной критики, все активнее брался и за историю кино. Так и была заказана мне статья о Льве Кулешове с заданием дать новый взгляд на общеизвестное. Правда, Кулешову среди «формалистов» относительно повезло: в отличие, скажем, от злонамеренных и опасных «фэксов» (то есть Г. Козинцева и Л. Трауберга до трилогии о Максиме) Кулешова «оправдывали» как «добросовестно заблуждавшегося» экспериментатора в области языка экрана. Но разбить костяк «правильной биографии», изжить киноведческое уныние (собственного пера — в первую очередь!) — это, конечно, увлекало.

Льва Владимировича Кулешова я не только, как все мы, люди младшего в ту пору киноведческого поколения, чтила, но и знала лично: мне посчастливилось работать с ним в секторе кино Института истории искусств (он — профессор ВГИКа, доктор искусствоведения, корифей, я — «мэнээс» и секретарь сектора). Да-да, он, Лев Кулешов, основоположник, великий, хрестоматийный, расписывался в явочном листе, сдавал плановый листаж, получал выговоры от дирекции — сегодня это кажется неправдоподобным! Но ведь наш сектор был основан С. М. Эйзенштейном, в нем трудились В. И. Пудовкин, С. И. Юткевич. Таланты, умы, имена рачительно собирались для искусствоведения директором института И. Э. Грабарем.

Льву Владимировичу свойственны были безотказная доброжелательность к молодым, простота, полное отсутствие «скромного величия» и готовность помогать всем, кто интересуется кинематографом. С бумагами мне часто приходилось бывать и у него дома. Только в старой Москве сохранялись жилища-вместилища такого обаяния, радушия и прелести, как кулешовские комнаты в коммуналке на улице Маркса и Энгельса, а Александру Сергеевну Хохлову я вспоминаю как одну из самых больших умниц и очаровательных женщин, каких довелось мне встретить в жизни. Но я действительно не прибегла ни к его, ни к ее помощи или советам. Более того, писала статью скорее в секрете от героя.

Почему? Профессионал, наверное, легко поймет, особенно в контексте того времени — страстного и напряженного внутреннего раскрепощения. Хотелось полной независимости. Страшно было попасть под чье-то влияние. Не хотелось, волей-неволей, менять минусы на плюсы, объявлять шедеврами вчерашние «горькие поражения», выравнивать трудную, по-своему трагическую (не только из-за препон и препятствий) судьбу и пре-

вращать сына своего времени в некоего рыцаря без страха и упрека (что и в наши дни принято в «реабилитациях» и что не способствует торжеству исторической правды). Словом, хотелось полной правды. Это сегодня, перечитывая, видишь, в каком плену традиционных киноведческих подходов и ракурсов находился автор, несмотря на иные свои пассажи критического неглиже с отвагой. Они-то, наверное, и обидели Кулешова своим «патологоанатомическим», как он выразился, стилем.

На его «открытое письмо» я ответила признанием в любви на нескольких страницах (возможно, оно сохранилось где-то в архиве).

Мне кажется, что «открытое письмо» Льва Владимировича интересно не только как развернутый автограф, где содержится ряд неизвестных биографам фактов и деталей. Думаю, что здесь бесхитростно, создавая некий эскиз автопортрета, выражает себя именно «живой Кулешов», Кулешов, каков он есть, советский кинорежиссер, пусть и пришедший с ханжонковской фабрики, из павильонов Евгения Бауэра.

В диалоге с критиком работает общераспространенная базовая модель отношений «портретируемый — портретист»: строгая требовательность полного согласия, указания освещать факты так, а не иначе, замечания, поправки — правда, в данном случае учительство и педагогическая назидательность оправданы резкой разницей в возрасте и социальном статусе корреспондентов (классик и начинающая киноведка).

Сказывается гордость революционного кинопионера, прокламируется приоритет послеоктябрьской кинокамеры. А может быть, и лучше бы Льву Кулешову не отстаивать свое авторство в ленте «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», может, лучше было бы оставить ее за принципиальным безбожником и пропагандистом Дзигой Вертовым? Нет, Лев Владимирович так не думает... Есть неточности: фильм «Горизонт» ошибочно считается утраченным, он сохранен в полном порядке и в статье описан, а не реконструирован. Но все это второстепенные мелочи.

Главное же — доброта, искренность, чудная русская речь, подлинные интонации «живого Кулешова» и какая-то милая, трогательная детскость Льва Владимировича, чье суровое письмо я с благодарностью храню среди самых дорогих реликвий.

Нея Зоркая

Венгерская панорама

Александр Трошин

Венгрия, 1989: кино за столом политических дискуссий

Политика как фильм

Самый захватывающий, самый волнующий, самый непредсказуемый в сюжетных ходах венгерский фильм 1989 года развертывается не на экране, а непосредственно в действительности.

Раскрывая каждый день венгерские газеты, я вижу, с какой быстротой меняется в стране ситуация, как стремительно политика реформ воплощается в конкретные партийные и правительственные решения и — встречно — в нетерпеливые инициативные акции снизу, как обретает ясность перспектива неотвратимых перемен — хозяйственно-экономических, политических, социально-правовых. И сколько при этом разных точек зрения на то, куда плыть и как!..

Вот ключевые эпизоды этого «фильма», его первой половины.

Январь. Венгерский парламент принимает Закон о свободе собраний и Закон об объединениях. Последний закладывает правовую основу под многопартийную систему — она здесь уже стучалась в дверь. А в первый закон уже через месяц под общественным давлением вносится поправка: снимается вписанный было запрет на митинги и демонстрации перед зданием парламента.

В конце января — в феврале в стране вспыхивает дискуссия о трагическом испытании 1956 года. Спичкой невольно явилось выступление по радио одного из самых авторитетных сегодня в Венгрии политических лидеров, члена Политбюро ЦК ВСРП, государственного министра Имре Пожгаи. Опираясь на выводы специальной подкомиссии ЦК по историческим вопросам, он назвал события 1956 года не «контрреволюцией», как их по обыкновению квалифицировали, а «народным восстанием» «против олигархической, унижающей нацию формы власти». Прокатившаяся по стране дискуссия подтвердила, что более трех десятилетий официального молчания о 1956 годе не стерли его в сознании венгров — рана постоянно напоминала о себе... Собрался специальный пленум ЦК ВСРП, чтобы сказать на этот счет свое слово. Взвешенное, обеспеченное анализом материалов, оно было найдено. Неспособность клики Ракоши к признанию серьезных ошибок и решительному обновлению, говорилось в резолюции, привела к политическому взрыву. «Началось подлинное восстание, народное восстание, в котором играли свою роль силы демократического социализма, однако с самого начала неотделимо присутствовали и силы, стремящиеся к реставрации, деклассированные элементы. С конца октября 1956 года контрреволюционные действия усилились». Таково предварительное и достаточно общее резюме. Исследование национальной трагедии 1956 года продолжается.

15 марта. В исторической памяти венгров оно связано с началом антигабсбургского восстания 1848 года. В нынешнем году впервые — по воле народа, закрепленной решением Государственного собрания,— 15 марта стало красным днем венгерского календаря, официальным национальным праздником. Годовщину мартовской революции венгры ознаменовали бурными демонстрациями и митингами, благо они теперь освящены законом. Тысячи будапештцев пришли в этот день на площадь Свободы, где со ступеней здания Венгерского телевидения популярнейший в стране актер Дьердь Черхалми прочитал декларацию независимых ор

ганизаций. Среди ее двенадцати пунктов — свобода слова, прессы, совести, образования, ликвидация государственной монополии на информацию, свободное телевидение...

Середина апреля. Пленум ЦК ВСРП. Генеральный секретарь Карой Грос выступает с самокритичным отчетом и предлагает всему Политбюро... сложить полномочия. Снова тайное голосование. В новой, количественно меньшей «команде» недосчитываются четырех из прежнего состава. Генсеком вновь избирается Карой Грос.

Месяц спустя оставляет — по состоянию здоровья — специально для него учрежденный год назад пост Председателя ВСРП 78-летний Янош Кадар, руководивший страной более тридцати лет. С его именем связаны: выход из политического кризиса 1956-го (хотя и ценой новых ошибок и трагически необратимых несправедливостей), консолидация 60-х, экономическая реформа 68-го, открывшая для страны обнадеживающие перспективы... Но одновременно — непоследовательность в проведении этой реформы, отступления от ее принципов, экономический и политический консерватизм конца 70-х, негибкость, приведшие страну к финансовому кризису, к инфляции, к социальной напряженности... (Спустя еще два месяца Кадара хоронили.)

13 июня. В старинном Охотничьем зале здания Венгерского парламента за стол переговоров для конструктивного диалога и поисков «платформы общего согласия» впервые садятся вместе представители основных оппозиционных и альтернативных политических партий и организаций и делегаты от ВСРП (через десять дней в составе делегации ВСРП произойдут изменения: уже не будет Гроса). Это «венгеро-венгерское» совещание, как его здесь метко определили, «может закрыть одну эпоху и открыть новую, если стороны найдут решение и придут к соглашению, улучшающему судьбу нации» (из вступительной речи главы парламента).

16 июня. Еще один, по убеждению венгров, исторический день. Торжественное перезахоронение останков Имре Надя, бывшего главы венгерского правительства, и его политических сподвижников, расплатившихся за 1956-й несправедливо вынесенным им тогда смертным приговором. Нынешнее решение, которого долго ждали,— запоздалый акт гуманизма и справедливости. Одновременно — символическое выражение новой оценки прошлого, политической и нравственной. Она служит «национальному примирению», на основе которого только и можно строить будущее страны.

А накануне вечером — короткая информация об этом мелькнула в нашей центральной прессе — молодежная манифестация у здания советского посольства в Венгрии... Нет спору, досаден этот политический инцидент (огорчения по сему поводу венгерские средства массовой информации незамедлительно выразили многими устами), но корни его, по здравому разумению, надо искать в истории, за которую ответственны перед сегодняшними венграми и мы.

Снова пленум ЦК ВСРП. Обсуждают внутриполитическую ситуацию. Устанавливают срок и порядок созыва партийного съезда. Принимают программное заявление партии. Выбирают Председателя ВСРП. Им становится Режё Ньерш, «отец» экономической реформы 68-го года, как его называют в Венгрии. Он же входит в «большую четверку»: в учрежденный для оперативного руководства партией Президиум, в котором еще — Грос, Немет (Предсовмина) и уже упоминавшийся Пожгаи. Это помимо Политбюро — оно теперь, наоборот, расширено, и уточнены его функции... Во всей этой перестановке рядовые венгры вычитывают желанные смыслы.

События обгоняют... Когда этот номер журнала выйдет, уже состоится партийный съезд и, возможно, пройдут общенародные выборы Президента республики (ВСРП предложила кандидатом реформиста-радикала Имре Пожгаи). Да много всего произойдет за это время в Венгрии! Ибо такого динамичного процесса и такого взрыва политической активности в обществе Венгрия, кажется, давно не знала.

Реорганизовались молодежная и профсоюзная организации, возникли альтернативные. Регистрируются новые политические объединения, претендующие на статус партии, и возобновляют свою деятельность старые (например, партия мелких сельских хозяев, ПМСХ, которую, оказывается, никто официально не распускал в 1948 году, просто она сама тогда, оценив обстановку, ушла со сцены). Как грибы после дождя, появляются новые независимые издания вроде задиристого иллюстрированного общественно-политического еженедельника «Реформа», большой тираж которого расходится в минуту... И повсюду дискуссии: о социализме, его моделях, его идее и реальной практике. О путях, которые могут вывести нынешнюю Венгрию из экономического тупика. Весь народ это обсуждает — ученые, студенты, социологи, писатели, водители такси, министерские работники, актеры.

Удивительно ли, что в этом гуле дискуссий, гуле уличных митингов и парламентских де-

батов, в переживаемые страной исторические часы венгерские кинематографисты, готовясь сесть в Москве за «круглый стол» с советскими коллегами, предложили для разговора тему, в которую кино просто-напросто не влезло: другой масштаб забот. Миклош Янчо, Андраш Ковач, Ласло Лугошши, Ференц Коша, Шандор Шара, Жолт Кезди-Ковач, они приезжали к нам на этот раз не творцами кино, а политиками. Политики поневоле, по вызову времени. Социалисты, озабоченные миром, в котором живут. В котором живем и за который отвечаем мы вместе. «Европа — наш общий дом: противоречия социализма в контексте новейшей истории» — так звучала тема. Наш Союз кинематографистов под ней, не раздумывая, подписался — у него нынче тот же общегражданский пульс.

«Эльдорадо», режиссер Геза Беремени

В венгерскую «команду» (добавить еще три-четыре имени, и будет «золотая сборная») кроме названных киномастеров, а также кинокритика, литературоведа, поэта Акоша Силади, который в советской культуре как у себя дома (что он и продемонстрировал в дискуссии), еще входил профессиональный политолог Михай Бихари, у себя на родине достаточно известный — независимостью суждений и поведения. Еще недавно за эту самую независимость и радикализм взглядов он поплатился членством в ВСРП, а теперь на него то и дело наводят кинокамеры, его интервьюируют, ко всему — он один из основателей Венгерского демократического форума, в сущности, альтернативной партии. За «круглым столом» в Москве Михай Бихари задал тон и установил уровень: он вынес на обсуждение теоретический реферат о социализме — том, в каком мы сегодня живем, и другом, при каком существование каждого человека обрело бы достойный смысл и цвет.

«История открыта, и потому мы не должны отождествлять себя с социализмом, в котором живем». С этого он начал. А дальше повел себя, как неподкупно-строгий диагност, как хирург, хладнокровно взрезающий, ради исцеления, живое тело.

«Демократические реформы или исторический тупик?» — тема моего доклада. В этой формулировке заключено мое мнение, что социализм в настоящее время оказался в историческом тупике. Будущее социализма для меня открывается только через демократические реформы. Но они для социализма возможность, а вовсе не необходимость. Это дело выбора и борьбы, которое включает в себя и шанс поражения.

Многие ученые утверждают, что сам социализм не поддается реформированию. По моему же убеждению, не поддается реформированию социализм типа диктатуры, из чего следует, что нужно определить абсолютно новый вид социализма и довести его до конца. Но чтобы определить новый вид социализма, надо понять существующий. Первое условие возможной реформы — диагноз реальности... Чтобы понять капиталистическое общество, надо понять его экономическую систему. Но понять социализм можно только через анализ его политической системы...»

Инструментарием своей науки Бихари проанатомировал существующий социализм и выявил в нем одиннадцать характерных черт. Это: монополия единственной партии, в руках у которой политическая власть и функция распределения централизованного продукта; тенденция всех органов власти и общественных организаций к непомерной концентрации

(«единственная партия, единственная молодежная организация, громадный, размером с мамонта, профсоюз, одна-единственная женская организация и т. д.»); неизбежный рост административного аппарата; стремление к управлению всем и вся; наконец, иерархия, основанная на власти вышестоящего, который определяет по своему усмотрению твою компетентность, политическую надежность и место в этой системе.

Следом Бихари начертал контуры другой модели социализма — с многопартийностью, плюрализмом и властью на соревновательной основе, с децентрализацией компетенций и распределения.

«Никогда, нигде, никому», режиссер Ференц Теглаши

«Эта политическая система,— сказал он,— достигается только демократическим путем развития. Ее нельзя ввести сверху, насильственно, диктаторскими методами... Но я думаю, что только такого типа система является единственно гуманной, отвечающей человеческим чаяниям и первоначальным ценностям социализма».

Итак, по Бихари, имеем: одиннадцать черт, две модели... И еще — четыре альтернативы. Альтернативы развития социализма, три из которых историей опробованы, и ни одна из них не выход из исторического тупика.

«Четвертая альтернатива — по венгерскому политологу — это серия демократических реформ, которые означают, что в резких конфликтах и борьбе надо разобрать политическую систему, основанную на диктатуре, и одновременно строить действующую демократическую систему. Это означает, что первое время принцип диктатуры и принцип демократии сосуществуют и всегда есть опасность обратимости процесса. Следовательно, самый трудный этап — первоначальный. Но, по-моему, только эта альтернатива достойна человека».

Отточенным по формулировкам и логике рефератом Бихари раздразнил, задел. Первыми вступили с ним в диалог его советские коллеги — ученые-обществоведы, экономисты, историки. Кинематографисты включились уже вслед за ними. Разговор был на редкость полезный для обеих сторон, богатый мыслями и главное — необходимо откровенный. Участники не оглядывались опасливо назад, как это было с нами прежде, не окружали свои подчас вызывающие дискусионные заявления частоколом дипломатических оговорок, не боялись, что будут неверно истолкованы, так как понимали, что в неудовлетворенностях и надеждах они единомышленники, что цели и идеалы у нас общие, что мы, в конце концов, товарищи по трудной истории, которая у наших народов позади, которая ими по-разному, но равно трагически оплачена и на уроках которой нам надо теперь вместе строить достойный человека общий европейский дом.

Теперь я стою перед проблемой: как же представить на немногих страницах весь этот спектр мыслей, взглядов, подходов, уверенностей, сомнений, вопросов друг к другу и попыток тут же найти ответы?.. На полную стенограмму понадобилась бы половина номера. Придется ограничиться выдержками (пусть простят меня участники симпозиума!). Надеюсь, цитаты все же передадут диапазон предметов и суждений, интонаций и эмоций.

Итак...

Евгений Амбарцумов, *политолог.* У нас уже слишком много было утопических проектов. Надо

исходить из реальности. А реальность заключается в том, что невозможно сразу перескочить из такого дефектного общества в общество реальной демократии, пусть даже западного образца. Потребуются, естественно, какие-то промежуточные этапы. Я думаю, что этапы авторитаризма неизбежны. Этому нас учит история развития западной демократии. Это мы видим и по состоянию нашего общества.

Я как раз думаю, что диктаторские методы введения естественных демократических норм сверху — это не только возможно, но и неизбежно.

«Речк. 1950—1953. История секретного лагеря принудительных работ», режиссеры Ливия Дярматти и Геза Бёсёрмени

И надо исходить из того, что действительно реальная политическая сила у нас — партия. Она дала практический толчок перестройке. В ее руках находится реальная политическая власть, и миновать ее просто невозможно, не говоря о том, что в ней объединены различные политические силы, и плюрализм может быть в рамках одной политической партии. Я не говорю о Венгрии — там процесс может идти и идет по-иному.

...Перед нами, перед всеми социалистическими странами стоит задача возвращения на общецивилизационный путь развития, и если при этом рухнут какие-то фетиши, которые давно уже превратились в фантомы (я имею в виду саму идею коммунизма), думаю, ничего страшного в этом нет.

Полагаю, вполне можно прогнозировать и изменения отношений между Советским Союзом и социалистическими странами,— изменения, которые мы называли между собой «финляндизацией» Восточной Европы. Я представляю себе возможность и естественность сохранения Варшавского договора с либерализацией внутреннего строя, с ориентацией социалистических стран Восточной Европы по внутреннему строю на Запад. В этом случае он был бы для нас не каким-то новым противником, а наоборот, другом и партнёром и передатчиком общецивилизационного опыта, средостением между двумя крыльями общеевропейского дома.

Рой Медведев, *историк.* Если бы все одиннадцать черт, характеризующих, по Михаю Бихари, социализм, исчерпывали действительность, то наше общество давно бы развалилось. Они есть, эти одиннадцать черт, но общество обладает той особенной жизненной силой, при которой на каждую из этих черт или недостатков оно отвечает созданием другой реальности, которая прямо им противоречит. Например: мы создали в нашей стране несколько тысяч крупных государственных предприятий, но общество ответило тем, что оно создало сотни тысяч маленьких, только подпольных предприятий. С одной стороны, у нас действительно существует предельная централизация решений, а с другой стороны, у нас создалась система, при которой почти ни одно решение, даже ЦК партии, можно не выполнять и проводить в каждом ведомстве свою собственную политику... Так возникают противоречия в социалистическом обществе, по числу которых наше общество намного превосходит любое капиталистическое.

Когда я учился на философском факультете, наши преподаватели никак не могли нам объяснить тезу Сталина, который сказал, что в социалистическом обществе движущей силой развития являются не противоречия, а морально-политическое единство советского народа. Мы не могли понять, как морально-политическое единство может стать движущей силой. Но сегодня мы видим, что никакого морально-политического единства нет, и это создает надежду, что общество будет развиваться дальше.

...И, конечно, реформировать наше общество

вполне возможно. Только реформа должна быть разумной. И тогда наше общество, может быть, тоже потеряет некоторые иррациональные черты, которые удивляют многих наших гостей, но к которым мы уже привыкли и знаем, как их обходить.

Миклош Янчо, *кинорежиссер.* У одного из людей Кадара я как-то спросил: «Кто вообще решил, что у нас социализм? И кто может сказать, что такое — социализм?» Он не так серьезно ответил на мой вопрос, как сегодня отвечали товарищи Бихари, Амбарцумов и Медведев. Он мне сказал: «Что вы

«Сон о бригаде», режиссер Андраш Елеш

валяете дурака?!» Очевидно, существуют вопросы, которые просто неприлично задавать.

Но теперь хочу задать вопрос я. Вернее сказать, чего мы боимся. Для нас, стран, которые находятся на периферии вашей огромной страны, нет другого будущего, если не прекратится «красный империализм». Мы иначе существовать не можем. Мы боимся, что вы снова появитесь на будапештских улицах в танках потому что наше будущее, наши возможности дальнейшего развития неотделимы от вашего будущего.

Я глубоко уважаю тех, кто является приверженцем и борцом за новый курс. И вам лучше знать, с чем вы играете, что можете в случае неудачи потерять. Мы думаем о том, как вообще Горбачев может спать в этих условиях, в такой напряженности.

О противоречиях социализма.. Утешает, что противоречия существуют не только у социализма. Сама человеческая жизнь полна противоречий. Не я захотел родиться на свет. Не я решаю, как умереть, если не поставят к стенке. Но одна из крупных бед социализма состоит в том, что он не может дать по-настоящему ответ на вопрос: зачем мы живем на свете? Мне очень не повезло в этом плане — моя семья никогда не была религиозной, и я не могу дать на этот вопрос самый простой ответ. И пока ответа нет, мне не остается ничего другого, как присоединиться к моему коллеге Бихари и выразить надежду, что когда-нибудь свобода в демократическом социалистическом обществе будет подлиннее, чем та, которую мы до сих пор имели, и что человек в этом обществе сможет, наконец, ответить на главный вопрос.

Андраш Ковач, *кинорежиссер.* Переход социалистической экономики к системе рыночного хозяйства имеет социально-психологические аспекты, о которых мы забываем. Само понятие «рынок» для многих чисто по-человечески неприятно.

В мировой литературе я не могу назвать такого писателя, который с симпатией высказывался бы о рыночной экономике, начиная с Шекспира, современника самой ранней стадии капитализма. Если же углубиться еще дальше в историю и обратиться к Библии, то нам откроется, что этимология самого имени Каин означает «приобретающий собственность». Это именно черта характера, которая называется купеческой, торгашеской. И все приверженцы реформ оказываются в достаточно странном положении, потому что формируют нечто такое, что им представляется не очень чистоплотным делом... И особенно пикантно, что реформы этого рода должна осуществить коммунистическая партия. Это лишь одно из соображений в пользу многопартийности. Должны существовать альтернативные группы, которые с чистым сердцем могут взять на себя выполнение таких задач. У предпринимательского сословия свои интересы. Мне трудно представить, чтобы эти интересы могла представлять коммунистическая партия. Я говорю это к тому, что мы, люди искусства, вскоре окажемся лицом к лицу с этими проблемами.

Александр Караганов, *кинокритик.* Рой Медведев применил, в диалектическом плане, формулу «с одной стороны — с другой стороны», когда полемизировал по некоторым пунктам очень интересного доклада Михая Бихари. Эта формула действует во всех сферах, в том числе и в сфере культуры. С одной стороны, было удушение искусства, доходившее до палачества, до расстрелов; с другой стороны — взлеты искусства. С одной стороны, «власть Соловецкая», с другой — власть советская. И одно из самых больших преступлений Сталина в отношении культуры, помимо расстрелов, состоит в том, что дискуссии и споры были заменены Колымой и Магаданом. Это и есть замена власти советской «властью Соловецкой».

Александр Митта, *кинорежиссер.* Я бы хотел посмотреть на проблемы социализма, как они развивались у нас, будучи имплантированы в тело

Российской империи. И сталинский, и досталинский социализм были внедрены в порубленную, но очень быстро ожившую модель Российской империи.

...Если смотреть на эволюцию под углом зрения эволюции империи, то у нас нет альтернативы. Все империи погибли — некоторые разумно, как Англия; некоторые драматично, как Германия; а в России все эволюционные элементы носили характер кровавой драмы. Можно сказать, что самоуничтожение гигантской империи началось в момент ее возникновения. Уничтожение левых коммунистов — один шаг; уничтожение просто коммунистов — второй шаг; уничтожение мелкой буржуазии, крестьянства, которое могло бы питать; уничтожение военачальников накануне войны... Процесс самоуничтожения имеет много разных форм: и уничтожение активного человеческого фонда, и уничтожение природных ресурсов, и уничтожение генетического фонда (имею в виду пьянство).

«Титания, Титания, или Ночь дублеров», режиссер Петер Бачо

...Ситуация такова, что для империи история не оставила никакой альтернативы. И социализм, который хочет скрепить собой имперские амбиции, обречен.

...Эти соображения имеют прямое отношение к Венгрии. С точки зрения развития идей социализма, вторая мировая война принесла Венгрии социализм. Венгерский народ был освобожден от частной собственности и капиталистов. Этот социализм имеет ошибки, имеет какие-то альтернативы, создал какую-то сложную иерархию свойств на одиннадцать пунктов. Но если повернуть этот магический кристалл и посмотреть под углом зрения имперских амбиций, то откроется простая вещь: сапог империи встал и не захотел уходить, как он не хочет уходить ниоткуда. И он поставил холуев, которые с грузинским акцентом стали проповедовать этот как бы социализм.

Мне странно, что эти совершенно очевидные соображения ни у кого не рождают ни волнения, ни охоты размышлять над ними. Между тем этот аспект надо включать в размышление о социализме, потому что трезвая ясность лучше иллюзии.

Акош Силади, *кинокритик.* Государственный тоталитаризм оказался одним из тупиков, в который попало восточно-европейское общество. Но Россия и Центральная Европа — Польша, Чехословакия, Венгрия, Югославия — это все-таки разные явления, и они по-разному попали в этот тупик. После 1945 года венгерское общество не по своей воле, не естественным путем попало в этот тупик. Это — не его собственный тупик. Может быть, у него был бы свой тупик, в котором оно чувствовало бы себя не лучше, но этого тоже не случилось. И поэтому задачи перестройки или задачи, связанные с выходом из тупика, в Венгрии определяются сейчас совершенно по-другому, чем в Советском Союзе. Потому что наша страна должна выйти не из своего тупика. Чтобы Венгрия могла совершить свои реформы, для этого потребовалась новая советская политика — политика, которая отказывается от имперских амбиций сталинских времен. И я вижу, что этот процесс в настоящее время происходит.

Но когда насильственные государственные контакты начинают ослабевать, а это неизбежно, тогда перед обществом — имею в виду гражданское общество — стоит задача создавать новые контакты в рамках так называемого «общего дома»... Чтобы это осуществилось, нужны не просто другие отношения между нашими странами. Нужны другие отношения во всем мире. И я думаю, что наше дело — средствами культуры, искусства, свободного обмена мнениями — восстановить это прерванное нормальное общение.

Андрей Плахов, *кинокритик.* Я хотел бы сказать о ментальности наших культур. Не знаю, к счастью или к сожалению, но в этом отношении они, по-моему, очень близки. Сошлюсь на недавно виденный мною венгерский фильм «Заноза под ногтем» режиссера Шандора Шара. Там есть эпизод, где женщина-венгерка, прожившая долгое время во Франции и вернувшаяся на родину, произносит примерно следующее: там жизнь такая, какая она есть, и все в ней понятно. А мы, говорит она, венгры, чехи, поляки... (и после некоторой паузы)... русские,— мы страдаем, мучаемся вопросами бытия и всегда несчастны.

Я не почвенник, но считаю, что проблема ментальности существует в наших культурах. Может быть, это трагический менталитет, но он в то же время внушает надежду. Во всяком случае, для меня. Потому что мне трудно представить, что подобный симпозиум мог бы состояться в западной части Европы и что в течение столь многих часов люди говорили бы без видимости какого-то практического результата.

Андрей Смирнов, *кинорежиссер и сценарист.* Я хотел бы поставить еще один вопрос, имеющий непосредственное отношение ко всему кругу проблем, которые здесь обсуждались. Вопрос, который для меня главный: что делать интеллигенту в наших странах в контексте нынешнего времени?

...Я недостаточно хорошо знаю культурный и духовный контекст, в котором существует Венгрия, но то, что я знаю, позволяет мне думать, что кардинальные наши проблемы идентичны. Мы вырастили свое сознание в условиях как бы подполья. В 1956 году мне было пятнадцать лет, и я учился в восьмом классе, мучительно вслушивался в то, что передавало радио. Потом со смятением читал случайно попавшую мне в руки французскую книгу с оглушительными для моего сознания фотографиями. Это был репортаж из ноябрьской Венгрии, написанный Героем Советского Союза, летчиком эскадрильи «Нормандия — Неман» французом Франсуа де Жофеном. В 1968 году, когда наши танки были в Праге, проблема для моего сознания была давным-давно решена, и никаких сомнений по поводу того, что происходило, я не испытывал. Я знал: то, что сейчас происходит в Праге, это не ошибка, не заблуждение, это преступление.

В 1980 году, когда в Польше поднялась волна «Солидарности», я записал у себя в дневнике такую фразу: «Как мучительно и противоестественно всю жизнь желать поражения той команде, за которую играешь».

Я привел наиболее трагические моменты, но, в сущности, для многих людей, в частности моего поколения, моих коллег, вопрос о сотрудничестве с властью был ясен. Мы прекрасно знали, что это сотрудничество ведет к потере самого себя, к двойной жизни, при которой ты будешь думать одно, а делать будешь вынужден другое.

Однако попытки уединиться в башне из слоновой кости, в закрытом пространстве своего собственного творческого воображения при строгом анализе дали в сущности также отрицательный результат.

«Мой XX век», режиссер Илдико Энеди

Еще как-то удалось сохраниться писателям, но кинематографист, желающий, несмотря ни на что, снимать кино честно, все равно носил на себе, и это неизбежно, печать конформизма. И в равной степени это остается верным для любого из нас — от Тарковского до Иоселиани.

...Когда-то, в 1909 году, в знаменитом сборнике русских идеалистов, который назывался «Вехи», была обронена фраза о том, что русская интеллигенция постоянно чувствовала себя зажатой между двумя стихиями: стихией власти, которая всегда относилась к интеллигенции подозрительно, потому что не понимала ее, и стихией народа, который относился к интеллигенции враждебно и подозрительно, потому что тоже не понимал ее. Я думаю, сегодня мы находимся в качественно новой ситуации, хотя поверхностный взгляд улавливает похожее. Ключевое отличие заключается в том, что вопрос о разнице позиции интеллигенции и народа сегодня носит весьма поверхностный характер. Семьдесят лет нашей истории привели к тому, что у интеллигенции, на мой взгляд, сегодня нет никаких интересов и требований, которые могли бы не только противоречить, но и совпадать с интересами всей нации.

Парадоксальность ситуации заключается еще и в том, что, говоря откровенно, несмотря на всю лест-

ную для нас оценку прогрессивной линии Союза кинематографистов, мы не смогли бы сделать и шагу, если бы не чувствовали поддержку ключевых наших решений в самом верхнем эшелоне власти. Но между этим верхним эшелоном и нами и народом лежит огромный пласт почти необозримой системы бюрократии — той самой темной власти, в которой гаснут все требования народа и многие попытки руководства страны принять решение.

Миклош Янчо. ...У меня есть предложение. Давайте создадим совместную декларацию и распространим ее среди наших коллег во всем мире, для того чтобы они знали, какие процессы происходят в кинематографии наших стран, чтобы она отражала наши теперешние проблемы и нашу возможность продвижения по тому пути, который намечен... Сошлюсь на человека, которому вы должны быть благодарны за свое государство. Это Владимир Ильич Ульянов. Он говорил, что нужно использовать все формы гласности. В письменной форме надо своим оппонентам сообщать о принятых решениях. Нужно использовать все формы гласности и расширять рамки свободы.

Тут вспомнили о декларации, которая родилась немногим раньше в Варшаве, где собирались руководители кинематографических союзов социалистических стран и которую подписали тогда только венгры, поляки и советские. Игорь Лисаковский, один из участников варшавской встречи, секретарь СК СССР (на советско-венгерском симпозиуме он делил с Ласло Лугошши председательство), заметил, что эффект той декларации мог бы быть больше. У нас ее напечатала только «Советская культура». «Да и то под нашим давлением,— добавил Смирнов.— Другие газеты отказались под тем предлогом, что это, мол, вчерашний день: вот если бы что-то поострее!..»

Миклош Янчо. Из выступления Андрея Смирнова стало совершенно ясно, что определенные круги не хотят перестройки... Однако я вас прошу заглядывать не только за Карпаты, но и не забывать, что существует большой мир, который интересуется вопросом, чем же испорчен этот социализм и какой из него выход. Если вам мало, что эту декларацию напечатала только «Советская культура» и ни одна из других газет не хочет ее печатать, тогда напечатайте за плату, в качестве объявления. Ведь это дело не только исключительно ваше. Это ваш последний шанс, но это и последняя минута надежды человечества. И если окажется, что создать демократический социализм невозможно, то не только нам придется начать все сначала, придется начать сначала всему миру.

Предполагалось, что тема, которую по обоюдному согласию записали в повестку дня симпозиума, будет «преломляться (цитирую вступительное слово Лисаковского) прежде всего через искусство, через кинематограф». Однако не очень-то она, видим, преломлялась, и уж, во всяком случае, не «прежде всего». Первым произнес слово «кино» на исходе второго часа, к неожиданности, Рой Медведев. Его тезис был простодушно прост. «Чем больше в обществе противоречий, тем, может быть, труднее для простого человека, но тем лучше для создателей фильмов. Потому что самые интересные фильмы основаны на самых острых конфликтах. А действительность ими полна».

Ласло Лугошши, *кинорежиссер,* ему возражал: «Я принимаю тот анализ системы, который дал Михай Бихари. Кино в этой системе тоже выполняет специфические функции. Оно либо подкрепляет легитимацию общества, либо задает вопросы. Темы фильмов в духе легитимизма особенно важны для зрителя, для общества. Зрителю кажется, что кто-то публично говорит о том, о чем он сам догадывается — может быть, знает, но не смеет высказать вслух, а может, не знает. Когда наступает переломный момент, верховная власть вынужденно или даже добровольно отказывается от непосредственного контроля над этими лентами. Но кино от этого не становится легче, потому что оно теряет такую силу, которой его наградила сама система. Другими словами, когда наступает время более свободного слова, тогда фильмы автоматически теряют в силе. И перед кинематографистами в таком случае встают совершенно новые задачи».

Вторым оппонентом был кинорежиссер **Ференц Коша**: «Наш друг Рой Медведев сказал, что нам, кинематографистам, легко работать среди таких противоречий. Да, вы правы, мы не можем пожаловаться, что не находим для себя дела. Но объективно наше положение очень непростое. Я поясню это сравнением, сославшись на хорошо знакомую нам Антигону, которая вступила в поединок с Креоном. Она знала, что рискует жизнью, но обладала моральной силой, потому что правда была за ней. Указывая на публику, она сказала: я прекрасно знаю, что они там, внизу, думают то же самое, что и я, только не смеют этого сказать. Вся трудность нашей профессии именно в том, что мы не имеем основания с такой же уверенностью сказать о нашей публике, что она думает так же, как мы. Если мы хотим оставаться честными, то не можем представлять ее с чистой совестью и спокойно. Это не значит, что мы должны потерять всякую надежду и отступить...»

Фильм как политика

Через месяц я снова их встретил: Янчо, Лугошши, Ковача, Кошу, Шара, других...

В будапештском Дворце конгрессов собрал всех венгерских кинематографистов, а также прокатчиков, активистов из киноклубов, прессу и зарубежных гостей традиционный двадцать первый по счету национальный киносмотр. И будто продолжилась московская дискуссия, с тем же, а может, даже большим накалом.

Она шла на экране, где венгерское кино, документальное и игровое, не отступая, не потеряв веру, что говорит от имени общества, еще решительнее повернулось к политике, высказывалось о том, о чем долгое время молчало или, если когда-то по дерзости нарушало заговор молчания, вынужденно прятало это годами в коробках от зрительских глаз. Дискуссия и в прямом смысле заполнила фестивальные залы и холлы. То мы читали розданный участникам страстный, бескомпромиссно требовательный документ под названием «Позиция», в котором венгерский Союз кинематографистов бил в набат, сознавая катастрофическое — в еще более осложняющихся экономических обстоятельствах и в условиях экспансии теле-видеоспутникового вещания — положение отечественного кино. То слушали горячие речи в переполненном главном зале, где дискуссия «О положении и возможностях кинокультуры» скорее походила на политический митинг — даром что кроме режиссеров, писателей, критиков, политологов (среди них знакомый нам Михай Бихари) здесь получили микрофон специально приглашенные партийные руководители страны Имре Пожгаи и Янош Берец.

Выступления, даже просто появления Пожгаи тут особенно ждали. Так как именно в эти дни Венгрия возбужденно обсуждала его заявление по радио о 56-м годе. В короткой и все же в формулировках энергично-наступательной речи перед участниками дискуссии Имре Пожгаи эту волнующую тему не трогал. Но все дни будапештского киносмотра она жила во Дворце конгрессов: в кулуарных стихийных диспутах, в размышлениях об исторических уроках на открытом заседании общественного жюри, которое возглавлял в этом году Дюла Хорн, ныне министр иностранных дел (кстати, в позапрошлом был Ньерш, в прошлом — Пожгаи, о чем секретарь кинематографического союза Ласло Лугошши, помню, тогда же мне сказал: «Мы ищем поддержки у реформистов»), и, конечно, в фильмах, которые дали фестивальным диспутам дополнительные поводы.

Венгерских лент о сталинско-ракошистских 50-х годах и взрывном 56-м, кажется, уже на хорошую фильмотеку. И в запуске новые. Ни один квадрат этой усеянной мучениками исторической территории не должен остаться, убеждены венгры, неосвоенным, неосмысленным.

Горькими эпизодами 56-го заканчивается фильм «Эльдорадо», поставленный по своему сценарию писателем и режиссером Гезой Беремени. Это рассказ о мелком торговце, короле рынка, которого меняющаяся политическая история заставляет трагически расплатиться за безоглядную веру в то, что все можно купить. Автор помещает своего героя в историческую панораму, ведя повествование с 1945 года, со штурма Будапешта, до кровавой сумятицы 1956-го, когда тот, разуверившись в здравом смысле и порядке в Венгрии (как он их понимал), намеревается с помощью припрятанного золота вывезти за границу его последнюю надежду, обожаемого подростка-внука.

Документально точный портрет времени и исторических событий искать в «Эльдорадо» не надо. Тут, скорее, островыразительный, полный экспрессии и условности притчевый театр, куда история заглядывает одной-другой знакомыми реалиями, но больше настроениями, логикой коллизий, галереей типов и где над всем царит горько-прегорько-ироническая авторская интонация.

Скажу честно, картина меня не вполне привязала к себе. «Театр» шумных переживаний героя (Карой Эперьеш делает это блистательно, за что и получил персональный приз) все же иногда становится самодовлеющим и подменяет художественно-аналитическое движение темы. В стремлении показать ход истории через меняющиеся ветры над торговой площадью Телеки и над домом героя Геза Беремени нет-нет да сбивается на иллюстрацию, пусть зрелищно выразительную, но психологически все же обедненную, сбивается на внешнее скольжение по судьбам и годам. Это, на мой взгляд, ослабляет воздействие картины. Хотя уровнем постановочной культуры и индивидуальностью режиссерской манеры она стоит, несомненно, в ряду ярких произведений минувшего года и с присуждением ей главного приза по разделу игровых фильмов можно согласиться.

Еще один фильм о 50-х: «Никогда, нигде, никому» — запоздалый дебют в режиссуре сорокашестилетнего Ференца Теглаши. О тех, кого в период беззакония выселяли с семьей из столицы, отправляли под конвоем в глухие углы и подвергали всевозможным унижениям. Основанный на личных воспоминаниях, фильм не свободен от схематизма, особенно в фигурах второго плана, и достаточно традиционен — в драматургии, в режиссуре, в стиле актерской игры.

Бесспорно, главный в этой программе

фильм о ранах 50-х — документальная трехчасовая лента Ливии Дярматти и Гезы Бёсёрмени «Речк. 1950—1953. История секретного лагеря принудительных работ». Потрясающий документ эпохи сталинизма. В конструкции аскетически прост: никаких тут тебе пейзажных заставок и прочих лирико-публицистических «виньеток», на какие бывают щедры документалисты, не доверяющие материалу. Здесь — полное доверие, материал жжет. Эти сменяющие друг друга лица, эти рассказы, у кого спокойные, у кого с комком в горле, много поживших и перестрадавших людей, у которых страшный Речк не выходит из памяти. В тщательное расследование, расспрашивание, уточнение деталей, сличение воспоминаний, которое внешне бесстрастно ведут документалисты (кстати, один из «бесстрастных» авторов, Геза Бёсёрмени, сам пережил Речк), вовлекаются не только жертвы репрессий, но и палачи — по приказу, по натуре, по партийному убеждению. Не за тем на них направляют кинокамеру, дают им высказаться, чтобы с опозданием на тридцать с лишним лет всенародно взглянуть им в глаза и презреть, а затем, чтобы мы, в зале, поняли: Речк еще может повториться; как говорит кто-то на экране, «Сталин умер, но дело его живет». И еще чтобы поняли (здесь уже воспользуюсь формулой Эрнста Неизвестного, оброненной им как-то в одном собрании, в венгерском же фильме к ней выводит логика материала): и палачи, и мученики равно жертвы — в большом измерении. Заложники Зла, рассеянного в воздухе эпохи.

Помните пример с Антигоной, который привел в Москве Ференц Коша? Думается, венгерские документалисты могут, как она, уверенно сказать: мы знаем, что они там, в зале, думают то же самое, что мы, только не смели раньше произнести. Сужу по общественному резонансу их картин, да просто по обыкновенной зрительской реакции во время просмотра. Поразительно сосредоточенно, с готовностью, где надо, взорваться аплодисментами смотрели в этом году во Дворце конгрессов и «Речк», и столь же длинную и суровую картину Шандора Шара о венграх, участниках второй мировой войны, кому выпало пережить русский плен («Чонка-Берег»), и лежавшее несколько лет в коробке документальное кинорасследование Юдит Эмбер «Почпетри» (название села, взбунтовавшегося в 1948 году), и «Фильм баллад» братьев Гуйяшей, этнографическое исследование песенного фольклора и музыкальных традиций трансильванских венгров. (Кто знает, что сегодня больше, чем когда-либо, Трансильвания у венгров на устах, тот оценит своевременность этой ленты.) Документальных фильмов в программе смотра было много — острые, выставляющие на общественный суд неприглядные социальные факты.

А рядом в программе — уж не вызовом ли документалистам? — трехчасовая игровая картина, которая называется «Документатор». Ее поставили Иштван Дардаи и Дьёрди Салаи, в недавнем лидеры направления, связавшего себя с документализмом как средством, как стилем. Новая их картина — своего рода «рефлексия» документального кино, а заодно и видео. Наряду с анализом современного венгерского общества и всего мира в нынешнюю эпоху, наряду с анатомией сознания человека, пережившего кризис ценностей. Герой фильма, накопивший состояние благодаря видеобизнесу, будто готовится к какому-то серьезному документальному фильму, глобальному по охвату действительности и мысли. Он сосредоточенно вглядывается, вчитывается в историю и в противоречивую политическую современность, в прихотливо монтирующиеся зримые документы.

Время от времени герой размышляет вслух о запечатленной правде и ее границах, о том, что кинодокумент неизбежно «запачкан» позицией, которую занимает документалист, о подлинной и обманчивой вездесущности и объективности видеокамеры. Во всем этом, несомненно, «проговаривается» рефлексия самих создателей фильма, убежденных документалистов, которым изменившаяся общественная и культурная ситуация задали новые, непростые вопросы.

Конечно, этим не исчерпывается картина. В ней не меньшее место занимают и план политический, экономический (большой фрагмент речи М. С. Горбачева на XXVII съезде КПСС, выступление К. Гроса, теледебаты известных венгерских экономистов), и план психологический, а проще говоря — заурядная любовная история с классическим треугольником и трагической развязкой. В общем, все пласты «Документатора», все его переклички и смыслы еще предстоит разобрать и оценить критике.

Венгерские газеты, подводя итоги будапештского фестиваля, так и объявили в заголовках: «Это был политический киносмотр». Дело даже не в количестве фильмов подобного звучания, а в том, что они задавали тон. Среди них ряд «полочных» лент, пролежавших в коробках по пять-шесть лет и составивших в фестивальной программе выразительный блок. В основном это документалистика, но есть один игровой фильм — загадочно-притягательный, беспощадно-язвительный «Сон о бригаде» Андраша Елеша, соединение соц-арта и абсурда, парадоксальный сюжет которого спровоцировала... гель-

мановская «Премия». Вокруг нее тут все и крутится. Рабочие одной венгерской бригады после коллективного культпохода в театр близко к сердцу приняли советскую пьесу, узнали в ее коллизиях собственные заботы и решили своими силами ее поставить — то есть высказаться о своем словами чужой истории. Раздумья персонажей на эту тему, бюрократические согласования, нелепые репетиции и проч., и проч., наконец цитаты из самой «Премии», остраненные реалиями жизни венгерского рабочего,— все это складывается в своеобразный хэппенинг, с гротескными заострениями и пародированием.

Петер Бачо тоже предложил политический гротеск, изобразив в двухсерийной ленте «Титания, Титания, или Ночь дублеров» мнимодемократическую страну с культом ее правителя. Социальная и политическая реальность заглядывает в криминальную по сюжету ленту Дюлы Газдага «История с заложниками». И наоборот — они сознательно выключены в психологической, точнее психопатологической драме с криминально-трагическими развязками под названием «Когда летучая мышь закончит свой полет». Фильм этот, виртуозно поставленный Петером Тимаром, произвел на меня, по правде сказать, гнетущее впечатление — но, может, это у меня просто идиосинкразия на сюжеты о гомосексуальных маньяках?..

Как ни отодвинут во времени и в исторической реальности, которую воссоздает, «Хануссен» Иштвана Сабо, третья, завершающая часть исторического триптиха, венгерское напряжение 80-х, экономическое, политическое, общественно-психологическое, пронизывает диалоги, помогает вычитывать актуальные смыслы фильма. Нам предлагается для раздумий и сопоставлений еще один вариант отношений человека с властью, с Историей и задаются непростые вопросы. В центре фигура, родственная актеру Хендрику Хёфгену из «Мефистофеля» и полковнику Редлю. Как и они, он жаждет всегда стоять на свету, в фокусе всеобщего внимания и поклонения. Гипнотизер и провидец, Хануссен обманывает себя, полагая, что он независим, что взлетом своей славы он обязан лишь собственному дару, не понимает, что его блеску отмерена короткая жизнь,— проходит его время, и с ним беспощадно рассчитываются те, кому он, «неподкупный», подыграл.

Фильм умный и изысканно культурный. Ко всему обеспечен участием зарубежных знаменитостей — Клауса Марии Брандауэра и Эрланда Юсефсона. Жаль, что он не достигает температуры и пульсации двух предыдущих картин Сабо. Мешает повествовательная торопливость, драматургия пропусков и обозначений.

В программе, наэлектризованной политикой, точку поставил Миклош Янчо, показавший под занавес, вне конкурса, новую картину «Гороскоп Иисуса Христа». Соединение привычной этому мастеру философской параболы, разыгранной здесь в современном интерьере, но вольно перемешавшей реальных исторических персонажей с ходами полицейско-детективного сюжета. Размышление о мире, о веке, о политической истории. О пророках. О беспамятливости человечества.

Янчо вполне мог бы назвать картину: «Мой XX век». Но так назвала свой фильм Илдико Энеди, дебютировавшая в режиссуре. Картина получила в Будапеште несколько призов, в их числе — приз иностранных критиков (он носит имя Джона Московица), а показанная затем в Канне, она была признана лучшим дебютом и удостоена «Золотой камеры». «Хорошо было бы,— написала Илона Козма в венгерском журнале «Фильм, синхаз, мужика»,— если бы этот прекрасный фильм не обошел вниманием требовательный венгерский зритель, как приняла его с большим восторгом публика в Канне».

Несколько слов о фильме «Мой XX век» я оставил на самый конец, потому что он не только не вписывается в общую настроенность, в характерные ориентации сегодняшнего венгерского кино, но даже полемизирует с ним. Полемизирует жанрово-стилевым строем, интонацией, миропониманием. Две молодые женщины, сестры-близнецы, еще в детстве разлученные и пошедшие по жизни разными путями (обеих чудно играет молодая польская актриса Доротея Сегда), и мужчина, тоскующий по совершенной женщине и заблудившийся между ее живыми воплощениями (Олег Янковский). Лукаво реанимируя эстетику старого доброго немого кино и рождественских, диккенсовских историй, привязанная сюжетом к рубежу веков (а если точно, к новогодней ночи 1900 года) с его чудесными открытиями и обещаниями человечеству, эта лента по сути грустное размышление о последовавшем XX веке, который сбился с пути, не выполнил то, что обещал, разменял истинно человеческие идеалы, и прежде всего идеал любви — залог гармонии жизни,— на идеологические принципы, партии, направления, борения. Сделанная женскими руками и женским жизнепониманием, подкупающе обаятельная и ненатужно мудрая, эта картина на редкость своевременно произнесла свое слово в сегодняшнем, идейно напряженном, по тону и амбициям «мужском» многоголосии венгерского кино.

Москва — Будапешт

Марта Месарош:

«Каждый делает фильм о самом себе»

Беседу ведет А. Трошин

«*Я деловая женщина*»,— сказала она однажды бравшей у нее интервью журналистке, имея в виду, что работает без пауз. Казалось бы, только что закончила фильм, теперь ездить бы с ним по миру и, волнуясь, как на экзамене, читать отклики отечественной и зарубежной прессы. Какое там! Едва скользнув по ним, она складывает газеты и журналы стопкой — в расчете, что когда-нибудь выдастся свободная минута, и уходит с головой в новую картину. Одновременно ведет переговоры о будущих фильмах. И еще о сценических постановках, причем зовут не только венгерские театры, но и зарубежные (как раз в связи с этим в очередь за мной, когда я брал это интервью, встали болгары).

При такой динамичной жизни Марты Месарош трудно не столько договориться с ней о встрече, сколько сначала найти ее, даже если ты в Будапеште. Первый тур моих поисков закончился неудачей. Я звонил, звонил... Подключил к этому моих будапештских друзей... Тщетно. Потом выяснилось: она была в это время в Канаде, где шли завершающие работы по «Красной шапочке». Через месяц Марта сама появилась в Москве, да не одна, а со съемочной группой. Здесь шла ретроспектива ее фильмов, она же тем временем встречалась у нас со своим детством и молодостью — все это запечатлевалось на пленку. Москва — Ленинград, Москва — Фрунзе... Из кинозала в кинозал, с самолета на поезд, затем опять самолет... Не будь у нее в этом плотном расписании встречи с журналистами в пресс-центре МИДа, которую мне довелось вести, я бы опять с ней разминулся. В Москве разговор мы начали, а продолжили через месяц в Будапеште в дни национального киносмотра. И тоже — едва вписались в напряженный распорядок ее жизни: дождавшись фестивальной премьеры «Красной шапочки», она должна была чуть ли не в тот же вечер улететь куда-то за рубеж.

— *Новый контракт?*

— Еще неясно. Пока зовут на переговоры. Увидим, что из этого выйдет. Предложений много. Например, в Канаде, где я только что сделала картину (это была венгеро-канадская копродукция), предлагают сделать фильм об очень интересной женщине с трагической судьбой. Ее звали Эдит Штайн, она была еврейкой, принявшей католичество и кончившей свою жизнь узницей Освенцима. Необычайно волнующая тема. Предполагается, что это будет копродукция Канады и Италии.

— *А «Дневник...»?.. Разве его продолжение откладывается?*

— Ни в коем случае. Весной я начинаю его снимать. Уже есть деньги. Дело было за этим. Теперь все в порядке.

— Пока снимались первые части «Дневника...», в одном интервью вы говорили, что их будет три, в другом обмолвились уже о четырех. Сколько же все-таки?

— «Дневник...» разрастался сам собой. Сначала мыслился один-единственный фильм: тот, что в итоге получил название «Дневник для моих детей». Но в процессе работы становилось все яснее, что нельзя вот так, на полуслове, оборвать историю юной героини. Ведь ее жизнь на этом не кончается. И история — имею в виду политическую историю — не заканчивается в 49-м. Короче, вырисовывался большой киноромaн. По моему представлению, он должен состоять из четырех частей. А когда все четыре «Дневника...» будут сделаны, я смонтирую из них шестичасовой вариант.

— Какой период охватывает третья часть?

— Декабрь 1956 года и всего две недели. Фильм начинается в Москве, где мы оставили героиню в «Дневнике для моих любимых», а затем действие переносится в Будапешт. Этот фильм, очевидно, будет иным по структуре, более драматичным, настолько, насколько драматичны исторические события, которые должны быть в нем воспроизведены. А четвертая, завершающая часть киноромана снова охватит большой период. Она проследит судьбу Юли с 1956 года до 1968-го. 68-й — рубежный год. Мое поколение в 68-м окончательно созрело. Кроме того, в 68-м я сделала свою первую игровую полнометражную картину. Моя героиня, Юли, тоже ставит в этот год свой первый фильм, и у нее уже семья.

— Когда вы впервые задумались о таком вот открыто биографическом киноромане?

— В 1967 году. Это был мой первый сценарий игрового фильма. Но тогда меня отговорили его ставить. Поэтому моим первым игровым фильмом стал в 1968 году «Ушедший день». Я снимала его на студии, которой руководил Иштван Немешкюрти. Я думаю, за четверть века он вывел на дорогу гораздо больше режиссеров, чем все венгерское кинопроизводство. Многие из тех, кто сегодня представляет лицо венгерского киноискусства, начинали у него. Я теперь жалею, что позже наши пути разошлись.

Итак, сценарий «Дневника...» лежал себе, а я делала другие картины. Отечественная критика похвалами меня не баловала, зато за рубежом эти фильмы имели успех, получали награды и положительные оценки прессы. Как бы строго ни оценивать результаты своей собственной работы (а я могу делать это строже, чем венгерские критики), думаю, что все же два-три удачных фильма я поставила. Это, конечно, «Удочерение», «Девять месяцев»... Были и неудачи, и растерянность. В такие минуты мне помогали те, кто был рядом. Я благодарна моему бывшему мужу Миклошу Янчо, он открыл мне венгерскую историю, помог понять, что такое родина. Я благодарна Немешкюрти: он помог мне дебютировать и утвердиться в игровом кино.

Что же касается «Дневника...», главной моей работы, то осуществить его помогли мне еще двое мужчин. Один из них — Ян Новицкий, польский актер, ставший моим мужем. Когда мой фильм «Анна» (копродукция Венгрии и Франции) провалился — с полным на то основанием, Новицкий сказал мне: если теперь не попробуешь поставить «Дневник...» (сценарий он хорошо знал), не стану с тобой разговаривать. Или надо делать это, сказал он, или ничего. Примерно тогда же и Немешкюрти спросил меня: не хочу ли я снова работать у него? Я предложила этот сценарий, он тотчас его принял. И еще мне очень помог мой сын, Миклош Янчо-младший. Он кинооператор, и делал все в интересах фильма.

Вторую часть «Дневника...» уже не только я хотела делать, но и студия «Будапешт». Была идея продолжить рассказ с теми же героями, как в романе.

— «Дневник для моих детей» сделан в 1982 году. Как вы считаете, на пользу пошло, что сценарий лежал в столе пятнадцать лет?

— Думаю, правильно, что я сняла тогда в качестве дебюта «Ушедший день»: Он не был для меня чужим, он тоже по-своему автобиографический. Его героиня — одинокая девушка, в сущности сирота, брошенная когда-то родителями. Осиротевшие по тем или иным причинам героини, тоскующие по семье, прошли у меня через многие фильмы.

Есть два типа художников. Одни ищут какую-нибудь выразительную историю вовне и профессионально ее обрабатывают. Другие находят ее в самих себе. Они постоянно снимают собственную жизнь, делают один и тот же фильм. Впрочем, и с крепкими мастерами не так просто. Я как-то читала признания американца Лукаса, поставившего свои грандиозные киносказки. Так вот, он говорит, что в каждом своем фильме рассказывает о переживаниях своего детства. Выходит, каждый делает фильм о самом себе.

И все-таки раньше я искала подходящий сюжет вовне, хотя в тех фильмах тоже отзывался опыт моей жизни. Они все в каком-то смысле автобиографические. Но, конечно, «Дневник...» — это уже другой уровень автобиографизма.

Наверное, лучше, что именно сейчас я ставлю «Дневники», когда уже достаточно владею профессией, обрела свой стиль и к тому же с дистанции могу яснее видеть все, о чем рассказываю. Всему свой час — я в это верю. Человек говорит что-то важное тогда, когда этого требует историческая ситуация. Кроме того, выросли поколения, которые ничего не знают о той эпохе — необходимо им о ней рассказать.

И еще одно немаловажное соображение. Тогда, в 60-е, в кино владел умами другой стиль; он шел от французской «новой волны». Всех занимало обновление киноязыка, и вряд ли «псевдореализм» этих моих фильмов был бы принят.

— *Псевдореализм?*

— Ну да. Мои фильмы только на вид реалистичны, на самом деле многое в них условно, от поступков персонажей до достаточно обобщенных сцен. Это-то и обманывает некоторых критиков.

— *В репортажах о съемках первого «Дневника», помнится, мелькнуло другое название. Как возникло окончательное?*

— Сценарий назывался «Немой крик». В ходе съемок появилось другое название: «Черно-белый фильм». Потому что снимали мы его черно-белым и вмонтировали в него много кусков хроники и старых черно-белых лент. Однако мы боялись, как бы это название не внушило зрителю и человеческие характеры рассматривать как черно-белые, а это ведь не так. Тогда мне пришло в голову слово «дневник». Но само по себе оно было недостаточным, слишком общим. «Дневник для моих детей» точнее выражает то, почему я сделала этот фильм. Речь, разумеется, не только о непосредственно моих детях, а вообще об их поколении.

— *«Дневник для моих детей», «Дневник для моих любимых»... Кому же будут адресованы третья и четвертая части?*

— Третья — моим родителям, отцу и матери, их памяти. Тем более что речь в ней пойдет о событиях весьма драматичных, и тут неизбежны переклички. Про четвертую часть еще не могу сказать. Знаю о ней только одно: в этой главе Юли начинает самостоятельную жизнь.

— *«Дневники...» были центральной частью недавней ретроспективы ваших фильмов у нас в стране. Ну и, конечно, встреча с их создателем. Чья это была инициатива?*

— Не знаю. Думаю, что это была совместная инициатива вашего и венгерского союзов кинематографистов. Потому что, как мы уже говорили с вами в Москве, очень мало моих фильмов демонстрировалось в Советском Союзе.

— *Да, мы говорили об этом. И я вам тогда возразил, напомнив, что ни много ни мало пять ваших фильмов второй половины 70-х — начала 80-х годов выходили один за другим на наши экраны: «Свободное дыхание», «Удочерение» (у нас он назывался «Дом на окраине»), «Почти как дома», «В пути» и «Наследство» («Вторая жена»). Другой вопрос, как шли, какие были тиражи. Но это уже общая проблема с фильмами социалистических стран в нашем прокате. Кстати, «Наследство» прошло у нас довольно хорошо, и сейчас еще появляется то в одном кинотеатре, то в другом...*

— А «Дневники...» ваша страна тем не менее не купила.

— *Элементарно испугались. В 1984-м, когда «Дневник для моих детей» увидел венгерские и мировые экраны, у нас еще оставалась закрытой тема сталинизма. Однако и эту картину, и «Дневник для моих любимых» в кругах кинематографистов и в киноклубах видели. А теперь вот открытый публичный показ в рамках ретроспективы...*

— Идея ретроспективы возникла два или три года назад, но все что-то мешало. И только сейчас удалось это осуществить.

Когда планировалась моя поездка, меня спросили, где я, кроме Москвы, хочу побывать. Предложили Ленинград и Ригу. Я сказала: Рига — это замечательно, но я хочу поехать во Фрунзе, потому что я там жила и мои фильмы немножко об этом.

Это в самом деле было очень интересно. Ведь я не была во Фрунзе с 1946 года. Тогда мне было 12 лет. Я уехала и больше никогда туда не возвращалась. Жила потом в Москве: училась во ВГИКе, но даже в те студенческие годы я не ездила во Фрунзе.

— *А как вы там оказались в детстве?*

— Мой отец, скульптор, получил в Италии стипендию, и мы всей семьей переселились туда. Я тогда была еще грудным ребенком. Примерно до трех лет я жила в Италии. По-видимому, и говорить начинала одновременно на итальянском и на венгерском, мешая слова. Потому что сейчас понимаю итальянский, хотя никогда его не учила. Должно быть, это оттуда. Потом короткое время мы жили в Вене, откуда отец, проявлявший особый интерес к Азии, прародине венгров, поехал в Советский Союз, чтобы подготовить наш переезд. Они с матерью решили, что несколько лет проведут в Советском Союзе; это было что-то вроде историко-художественной экспедиции. Мне было около четырех, когда мы переехали в Москву, а затем вскоре во Фрунзе. Мой отец должен был также участвовать

в создании художественной Академии в Средней Азии. Нам построили во Фрунзе дом с большой студией — по плану отца. В 1938-м его неожиданно арестовали. А в 1942-м умерла моя мать. Это я уже помню. Мне было тогда девять лет.

— *А что инкриминировалось вашему отцу? По какому делу он шел?*

— Этого я не знаю. Когда в середине 60-х годов я получила извещение о реабилитации, там было сказано лишь то, что его считают невиновным. Он ведь даже не был политическим эмигрантом, как иногда сегодня говорят. Он был просто художником, скульптором. Как человека пролетарского происхождения, его интересовало все, что происходило в Советском Союзе, как художника — его увлекала Азия. А говорят разное... Одни говорят, что когда он приехал в Советский Союз и оформлял свои бумаги, то был в хороших отношениях с Бухариным и Зиновьевым. Потому что они были интеллигенты.

— *Этого уже было достаточно для того времени.*

— Да, этого было достаточно... Чингиз Айтматов еще мне сказал, что ходили и такие слухи: будто мой отец делал скульптурный портрет одного из партийных руководителей республики и вообще таких людей, которых потом всех репрессировали. Это тоже могло быть.

— *И как же потом жили вы, оставшись одна в девять лет?*

— Сначала меня взяла к себе одна русская женщина, у которой было двое детей, а муж воевал на фронте. Затем я заболела тифом, попала в больницу, там меня нашла одна венгерская женщина-эмигрантка, услышавшая от кого-то, что здесь, мол, находится венгерский ребенок. Эта женщина стала прообразом Магды в фильме.

В нашем старом доме мне оставили одну комнату и кухню, и эта женщина переселилась ко мне. Потом она ушла на фронт. А ко мне из Москвы переселилась венгерская семья. Кто только не жил у нас тогда! В нашей маленькой комнате на полу размещалось на ночлег по многу людей сразу. Это были эвакуированные политические эмигранты. Среди них тогдашние руководители венгерской эмиграции с семьями: Ласло Рудаш, Йожеф Реваи с женой, Имре Надь с женой, жена Эрнё Герё и другие. Тут нашло приют самое сталинистское венгерское правительство. Уже этим дом во Фрунзе, который построил отец, вписан в историю. Стоя перед ним, я решила, что сделаю об этом документальный фильм. Биография этого дома чрезвычайно интересная. Любопытно, например, что и Ракоши, когда его после 56-го года приютили в Советском Союзе, доживал свои дни именно в Киргизии, недалеко от Фрунзе. Так что круг замкнулся.

«Дневник для моих любимых»

Дом сохранился. Правда, сейчас он окружен большими новостройками. А тогда это была окраина города. Там сейчас музей. Музей Чурикова, который был основателем Академии изобразительных искусств. А отец мой был членом этой академии. Они дружили. Во Фрунзе я встретилась с художником Игнатьевым, которому сейчас 85 лет, он много рассказывал мне об академии, об отце... Сохранились во Фрунзе несколько скульптур моего отца. Тоже очень странным образом.

Какой-то человек, его уже нет в живых, считал отца гениальным скульптором и сберег его работы. Вообще все киргизы мне говорили, что если бы не отец, не было бы и киргизского изобразительного искусства. Эти скульптуры стоят сейчас в музее.

— *Вы ведь и до «Дневника...» пробовали в кино рассказывать о своем отце.*

— В 1968 году я сделала научно-популярный фильм «Памяти Ласло Месароша». Задача была простая. Я лишь хотела сказать, что такой человек существовал. Кое-кто из еще живущих старых друзей помнит его, в Национальной галерее в Будапеште стоят его скульптуры. Но большинство ничего о нем не знает, ведь ему было тридцать три года, когда он умер. Тот давний фильм был просто информацией, не больше. У «Дневника...» задача серьезнее: дать картину эпохи, рассказать о ее людях, о том, какое испытание им выпало.

Когда я была во Фрунзе, я видела там «Стену жертв сталинизма». Это устроили киргизские художники, писатели, кинематографисты. На ней был и мой отец. Потом мне показали улицу, которая носит имя моего отца. В общем, я увидела, как бережно хранят о нем память. И меня встретили так, будто я им родная и будто я киргизка. Чингиз Айтматов устроил для нас большой прием. Я его снимала. Он говорил о своем отце, который тоже был арестован, о своем детстве. Все это было очень-очень интересно и очень тепло.

И я поняла, что, конечно, мне не стоило туда приезжать раньше, хотя я часто вспоминала о том, что здесь пережила. Это было бы ужасным, если бы я приехала сюда пять лет назад или еще раньше. Потому что все было бы не так. Говорили бы обо всем шепотом, с недомолвками. Да, мол, была в 38-м какая-то история, а что, почему, никто не знает, не хотят или боятся об этом вспоминать. Нет, это хорошо, что именно сейчас я была там, когда можно обо всем говорить прямо. Ну, и потом хорошо, что я могла привезти сюда «Дневники...».

— *Как их там принимали?*

— Было всего два сеанса. Но зрителей, набившихся в зал, хватило бы на все четыре. И принимали фильмы абсолютно. Как будто это о них. Одна из зрительниц, женщина моего возраста, даже сказала, что фильмы напомнили ей, как она десятилетней девочкой стояла под дверьми и слушала разговор отца и его брата в соседней комнате. Они тихо говорили, что боятся, что-то дескать, случится, кого-то могут арестовать. Девочка ничего не понимала, но, слушая это, чувствовала, что что-то нехорошее творится в мире. И вот сейчас к ней снова вернулось это, ожил эпизод детства... Одним словом, реакция зрителей во Фрунзе была необыкновенно поучительной и волнующей. И я решила сделать об этом фильм, документальный фильм. Думаю, мне это удастся. Надо только еще раз туда вернуться.

И вообще замечательных людей я там нашла. Конечно, три дня — это мало для настоящего знакомства. Но главное мне в них открылось. В них есть достоинство. И красота. Очень красивый народ, красивые женщины, красивые мужчины. Я поняла, что привлекало моего отца как скульптора в

«Дневник для моих любимых»

Киргизии. Это, конечно, красота. Красота этих чудесных гор, этих чудесных лиц.

— *Вы были еще в Ленинграде?*

— В Ленинграде тоже было замечательно. Москва, она немножко официальная. Много официальных программ, а я это не очень люблю. Ленинград же был сама душевность. И люди чудесные. Они ждали нас в одиннадцать вечера где-то на окраине города, у черта на куличках. Пятьсот человек сидели и терпеливо ждали меня после того, как посмотрели два фильма подряд.

«Красная шапочка и Серый волк»

Миллион вопросов — обо всем, что их интересовало. О Венгрии, о фильме, о сталинизме... Вообще я пришла к выводу, что если бы ваша страна в конце концов купила эти фильмы, они имели бы успех у зрителя. Ваш зритель принимает их как нечто близкое. Для них эта история значит больше, чем для зрителей где бы то ни было. Скажем, для француза это выглядит немножко чужим. Он начинен стереотипами знания. Знает, что был сталинизм, что одно происходило так, другое этак. А для советского зрителя это свое, пережитое. Он, конечно, по-иному смотрит такие картины.

— *Марта, а что снимала сопровождавшая вас в поездке группа?*

— Из материала, который отснят, я хочу сделать три документальные ленты. Для телевидения, разумеется. Одна о Москве — какой я ее знаю и какой увидела теперь. Вторая о ВГИКе: 50-е годы, моя учеба там, что мы смотрели, как жили и какая сейчас там атмосфера. Ну, и, конечно, о Фрунзе. Это самое дорогое.

— *Да, у вас же в программе был еще ВГИК. Каким вы его нашли? И кстати, как случилось, что вы выбрали когда-то именно его?*

— Вернувшись в 1946-м в Венгрию, я постоянно ходила в кино. Как это показано в «Дневнике для моих детей», воровала бесплатный пропуск своей приемной матери.

Я с жадностью смотрела все, от советских до американских фильмов.

Даже читала на русском книги о кино и кинематографистах. Я училась в школе-десятилетке имени Горького, где программа соответствовала программе советских школ. По-венгерски я тогда еще довольно плохо говорила, поэтому не могла помышлять о том, чтобы меня приняли в венгерский институт. Вот и созрело решение ехать в Москву, во ВГИК. Говорят, что в свои семнадцать лет я выглядела двенадцатилетней девочкой. И все думали, что из Москвы меня скоро вернут домой. Однако не вернули. И уже в 1955 году дома я снимала дипломный документальный фильм. Диплом получила в 1956-м.

С трепетом переступала сейчас порог ВГИКа. Он, конечно, неузнаваемо изменился. Другой воздух, другие лица. Профессоров, кто преподавал нам, уже нет в живых. Остались только Тамара Федоровна Макарова и Илья Вениаминович Вайсфельд... Разумеется, двух часов, что мы там пробыли, мало. Шла зимняя сессия, студентов на встрече было не так много. Да и потом они, выяснилось, видели мои фильмы, даже не один раз. Мы договорились еще раз встретиться. Когда я приеду в другой раз, чтобы снимать, то в программе уже будут только Москва со ВГИКом и Фрунзе.

— А какие у вас впечатления от встречи с Тамарой Федоровной Макаровой? Я узнал об этой встрече случайно. Была какая-то шумная премьера в Доме кинематографистов, приехала и она. А потом вечером, когда мы выходили, я увидел, что она не может поймать такси. Я же был с венгерским приятелем, работающим в Москве. Я попросил его, благо он живет на Кутузовском, где и Тамара Федоровна, отвезти ее. Через час он мне позвонил и заговорил возбужденно: «Оказывается, это та самая кинозвезда, которая фигурирует во вгиковских главах «Дневника для моих любимых»! Узнав, что я венгр, она мне сказала в машине: «А вчера у меня была в гостях ваша соотечественница, Марта Месарош...».

— Это была очень трогательная встреча. Ну, во-первых, она это она. Ничего не изменилось и не изменится. В конце концов, она — символ своей эпохи. Она и Герасимов много отдавали искусству и людям, учили их, и из их мастерской вышли очень достойные художники. Сергея Аполлинариевича она считает, и я тоже так считаю, великим педагогом.

Тамара Федоровна была очень милой. И при этом в ней ощущались огромная внутренняя дисциплина, гордость. И красота. Да, в свои немолодые годы она выглядит красивой женщиной. Что ни говорите, есть в ней что-то особенное, выделяющее ее. Она, конечно, все очень хорошо понимает и не считает нужным играть что-то другое. Она сказала, что не отрекается от того, что было. Это был очень приятный разговор, в котором сквозила грусть. Безусловно, они были привилегированными людьми, даже очень. И отказаться сейчас от этого она не может и не должна. А почему, собственно, отказываться? Но чувствовалось, что за этой прекрасной квартирой, за этими замечательными друзьями, за этой интересной и глубокой жизнью стоит пережитая очень жестокая жизнь. Она немножко рассказала о своих родственниках. О сестре, которая была арестована, о братьях. Их семью все это тоже затронуло. Много говорила о Сергее Аполлинариевиче, которого она, конечно, обожает.

— Она не видела «Дневник для моих любимых »?

— Нет.

— Вы только что закончили «Красную шапочку и Серого волка», картину, которая, думаю, немало удивит зрителей — и самим неожиданным вашим выбором, и столь вольной интерпретацией.

— Выбор не такой уж неожиданный. Я давно хотела это делать и говорила об этом в разных интервью. Люблю сказки и, в частности, эту, люблю детей, хотелось бы чаще делать для них фильмы. Это очень увлекательное занятие.

— Что еще в ваших планах, ближайших и дальних?

— Ну, во-первых, продолжение «Дневника...», третья часть и, если получится, четвертая. Попутно закончу документальный дневник о поездке в Советский Союз. Потом хочу снять еще один фильм для детей, немножко отдохнуть на нем. Затем есть один совместный план с Чингизом Айтматовым. Только для этого нужно собрать деньги, потому что задуманный фильм дорогой. Но в Киргизии очень хотят, чтобы мы его делали, и венгры хотят. Надеюсь, что-то выйдет. Кроме того, собираюсь ставить спектакль.

— В Болгарии?

— Нет, с болгарами еще не определено. Они просят, чтобы я поехала в Софию и ставила у них. Но у меня пока нет времени. Осенью я должна ставить спектакль в Будапеште.

— А что вы ставите? И где?

— Это современная пьеса — история любви, искусства. Я буду ставить ее в «Пешти-синхаз», где уже делала один спектакль. Летом же предстоит еще ставить в театре Монреаля. Так что работы много.

Когда я была в Москве, мне рассказали трагическую историю Зои Федоровой. Она потрясла меня. Захотелось сделать об этом фильм! Может быть, действительно возьмусь за него.

Ну, и потом у меня есть давний замысел: «Последний день Анны Карениной». Правда, я пока не вижу такой русской актрисы, которая могла бы это сыграть. Надо хорошенько ее поискать, потому что для этого можно было бы очень быстро найти деньги. Это могла бы быть копродукция Канады и Советского Союза.

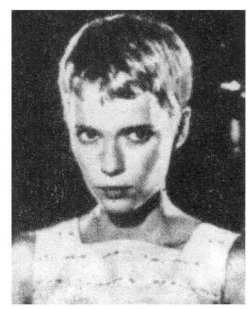
Замыслов много, приглашений тоже. Достало бы времени и сил хотя бы часть из них осуществить.

Москва — Будапешт

ЛАЙЗА МИННЕЛЛИ, актриса (США)

Настоящее имя — Лайза Мэй Родилась 12 марта 1946 года в Лос-Анджелесе (Калифорния). Дочь режиссера Винсенте Миннелли и актрисы Джуди Гарленд. В 1949 году снялась с матерью в фильме «Добрым давним летом» («In the Good Old Summertime»). С семи лет выступала с матерью в концертах в Нью-Йорке. С 1962 года пела в ночных клубах, варьете, играла в театре в Нью-Йорке, затем в Лондоне, Париже, Монте-Карло. Некоторое время училась в Сорбонне в Париже. С 1965 года — актриса на Бродвее, с 1966 года — в кино. В 1962 году она озвучивала роль в фильме «Возвращение в страну Оз» («Journey Back to Oz»). Продолжает концертную деятельность, выступает в шоу. Была трижды замужем, в том числе за режиссером Дж. Хейли-младшим.
1966: «Чарли Бабблз» («Charlie Bubbles»), в Великобритании, реж. А. Финни. *1969:* «Бесплодная кукушка» («Абсолютно чокнутая», «The Sterile Cuckoo»), реж. А. Пакула, пр. Мкф. в Мар-дель-Плата; «Скажи мне, что ты любишь меня. Джуни Мун» («Tell Me That You Love Me, Junie Moon»). *1972:* **«Кабаре»** («Cabaret»), реж. Б. Фосс, премия «Оскар» за роль. *1973:* ТВ фильм «Шоу Лайзы с «Z» («Show Liza with a Z»), реж. Б. Фосс. *1974:* участие в фильме «Это — развлечение» («That's Entertainment»). *1975:* «Лакки Леди» («Lucky Lady»), реж. С. Донен. *1976:* «Это покажет время» («A Matter of Time»), реж. В. Миннелли; «Немое кино» («Silent Movie»), реж. М. Брукс. *1977:* «Нью-Йорк, Нью-Йорк» («New York, New York»), реж. М. Скорсезе. *1981:* «Артур» («Arthur»). *1983:* ТВ фильм «Принцесса на горошине» («The Princess and the Pea»); участие в фильме «Это — танец» («That's Dancing»), реж. Дж. Хейли-младший. *1984:* «Маппет захватывают Манхэттен» («The Muppets Take Manhattan»); «Сильный ветер грядет» («A Great Wind Cometh»). *1985:* ТВ фильм «Время жить» («A Time to Live»). *1986* «Полицейский по найму» («Rent-a-cop»). *1988:* «Артур 2: на мели» («Arthur 2: On the Rocks»).

МИА ФЭРРОУ, актриса (США)



Родилась 9 февраля 1945 года в Лос Анджелесе. Настоящее имя — Мария де Лурд. Дочь актрисы М. О'Салливан и режиссера Дж. Вилье Фэрроу. Училась на курсах драматического искусства. С 1963 года играла в театре, в том числе в Лондоне в Шекспировском Королевском театре. Впервые снялась в кино в 1959 году. Стала известной киноактрисой в конце 60-х годов. В 1966—1968 годы была женой Ф. Синатры, в 1970—1979 годы — женой дирижера А. Превена. С 1982 года творческие и личные взаимоотношения связывают ее с актером и режиссером В. Алленом. Известна общественная и благотворительная деятельность М. Фэрроу, усыновившей несколько детей из приютов.
1959: «Джон Пол Джонс» («John Paul Jones»), реж. Дж. Фэрроу. *1963:* к/м «Любознательный возраст» («The Age of Curiosity»). *1964:* «Ружья в Батаси» («Guns at Batasi»), в Великобритании. *1964—66:* ТВ сериал «Пейтон Плейс» («Peyton Plase»). *1967:* ТВ ф. «Джонни Белинда» («Johnny Belinda»); «Попавший впросак» («A Dandy in Aspic»). *1968:* «Ребенок Розмари» («Rosemary's Baby»), реж. Р. Поланский; «Тайная церемония» («Secret Ceremony»), в Великобритании, реж. Дж. Лоузи. *1969:* «Джон и Мари» («John and Mary»), реж. П. Йейтс. *1971:* «Слепой ужас» («Blind Terror»), в Великобритании, реж. Р. Флейшер, ТВ ф. «Прошай, бедняжка Энн» («Goodbye Raggedy Ann»). *1972:* «Следуй за мной» («Follow Me»), Великобритания — США, реж. К. Рид, премия за роль на МКФ в Сан-Себастьяне; «Доктор Пополь» («Docteur Popaul»), во Франции, реж. К. Шаброль. *1974:* «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby»), реж. Дж. Клейтон. *1976:* ТВ ф. «Питер Пэн» («Peter Pan»). *1977:* «В форме круга» («Full Circle»), Великобритания — Канада. *1978:* **«Смерть на Ниле»** (в СССР — **«Роковое путешествие»**, «Death on the Nile»), в Великобритании, реж. Дж. Гиллермин; «Свадьба» («A Wedding»), реж. Р. Олтмен; «Лавина» («Avalanche»). *1979:* **«Ураган»** («Hurricane»), реж. Я. Труэль. *1982:* «Сексуальная комедия в летнюю ночь» («A Midsummer Night's Sex Comedy»), реж. В. Аллен. *1983:* «Зелиг» («Zelig»), реж. В. Аллен. *1984:* «Супергёрл» («Supergirl»); «Дэнни Роуз с Бродвея» («Broadway Danny Rose»), реж. В. Аллен. *1985:* **«Пурпурная роза Каира»** («Purple Rose of Cairo»), реж. В. Аллен; «Ханна и ее сестры» («Hannah and Her Sisters»), реж. В. Аллен *1986:* «Эпоха радио» («Radio Days»), реж. В. Аллен. *1987:* «Сентябрь» («September»), реж. В. Аллен. *1988:* «Другая женщина» («Another Woman»), реж. В. Аллен. *1989:* Новелла «Эдипов комплекс» («Oedipus Wrecks»), (реж. В. Аллен) в фильме «Нью-йоркские истории» («New York Stories»).

ОРНЕЛЛА МУТИ, актриса (Италия)

Настоящие имя и фамилия — Франческа Романа Ровелли. Родилась 5 марта 1955 года. Снимается в кино с четырнадцати лет. *1969*: «Самая красивая жена» («La moglie più bella»). *1971:* «Солнце на коже» («Il sole nella pelle»); «Хроника других времен» («Cronache di altri tempi»); «Единственная большая любовь» («Un solo grande amore»). *1972:* «Идеальное место для убийства» («Un posto ideale per uccidere»); «Монахини из Сант Арканджело» («Le monache di Sant' Arcangelo»); «Фьорина-шлюха» («Fiorina la vacca»); «Дом голубок» («La casa de las palomas»), в Испании. *1973:* «Паоло горячий» («Paolo il caldo»); «Секретарша» («La segretaria»), в Испании. *1974*: «Все дети святейшей мамочки» («Tutti figli de Mamma-santissima»); «Аппассионата» («Appassionata»); **«Народный роман»** («Romanzo popolare»), реж. М. Моничелли; «Девушка и сеньор» («Una chica y un señor»), в Испании; «Приманка для девушки» («Cebo para una adolescenta»), в Испании; «Добрачные познания» («Esperienze prematrimoniali»). *1975:* «Замужняя девушка» («La joven casada»), в Испании, реж. М. Камус; «Леонор» («Leonor»), Франция-Испания-Италия, реж. Х. Л. Бунюэль. *1976:* «Как роза в носу» («Come una rosa al naso»); «Последняя женщина» («L'ultima donna»), реж. М. Феррери; «Гости какого-то замка» («Gli ospiti di quel castello»); «Аньезе идет на смерть» («L'Agnese va a morire») *1977:* «Комната епископа» («La stanza del vêscovo»), реж. Д. Ризи; «Портрет буржуазии в черном» («Ritrato di borghesia in nero»); **«Смерть негодяя»** («Mort d'un pourri»), Франция-Италия, реж. Ж. Лотнер; «Первая любовь» («Primo amore»), реж. Д. Ризи. *1978*: новелла реж. М. Моничелли в фильме «Новые чудовища» («I nuovi mostri»); «Угасание любви» («Eutanasia di un amore»). *1979*: «Неополитанский детектив» («Giallo napoletano»), реж. С. Корбуччи. *1980:* «Любовь и деньги» («Love and Money»), в США; **«Жизнь прекрасна»**, СССР-Италия, реж. Г. Чухрай; «Флэш Гордон» («Flash Gordon»), в Великобритании; **«Укрощение строптивого»** («Il bisbetico domato»), *1981:* «Истории обыкновенного безумия» («Tales of Ordinary Madness»), Италия-Франция, реж. М. Феррери. *1982:* «Безумно влюбленный» («Innamorato pazzo»); «Ничто — это здорово» («Nessuno è perfetto»); «Девушка из Триеста» («La ragazza di Trieste»). *1983:* «Бонни и Клайд по-итальянски» («Bonnie e Clyde all'italiana»); «Бедный богач») («Un povero ricco»); «Любовь Сванна» («Un amour de Swann»), Франция-ФРГ, реж. Ф. Шлёндорф. *1984:* «Будущее — это женщина» («Il futuro è donna»), реж. М. Феррери. *1986:* «Околдованные» («Stregati»); **«Хроника объявленной смерти»** («Cronaca di una morte annunciata»), реж. Ф. Рози; ТВ ф. «Казанова» («Casanova»), в США. *1987:* «Я и моя сестра» («Io e mia sorella). *1988:* «Частный кодекс» («Codice privato»), реж. Ф. Мазелли.

КАРЕЛ РЕЙШ, режиссер (Великобритания)

Родился 21 июля 1926 года в Моравской Остраве (Чехословакия). Перед войной был послан родителями в Англию, где окончил колледж, затем Оксфордский университет. В 1947 году основал с Л. Андерсоном киножурнал «Сиквенс». Работал в Британском киноинституте. В 1953 году издал книгу «Техника киномонтажа». В 1954—57 годы снимал рекламные фильмы. Был продюсером. С 1955 года — режиссер.

1955: к/м док. фильм «Мамочка не позволяет» («Не позволяй, мамочка», «Momma Don't Allow»), ав. сц. и режиссер совместно с Т. Ричардсоном. *1958:* ср/м док. фильм «Мы — парни из Лэмбета» («We Are the Lambeth Boys»). *1960:* «В субботу вечером, в воскресенье утром» («Saturday Night and Sunday Morning»), по А. Силлитоу. *1961:* ср/м фильм «Мне нравится в школе» («I like to Go to School»). *1964:* «Ночь должна наступить» («Night Must Fall»). *1966:* «Морган — подходящий случай для лечения» («Morgan — A Suitable Case for Treatment»). *1968:* «Айседора» («Isadora»), в США, американское название — «Любовь Айседоры» («The Loves of Isadora»). *1973:* ТВ фильм «На пути» («On the High Road»), по А. П. Чехову. *1974:* «Шулер» («The Gambler»), в США. *1977:* «Кто остановит дождь» («Проклятые солдаты») — «Who'll Stop the Rain» («Dog Soldiers»), в США. *1978:* ТВ фильм «Роберт Вас, кинодеятель» («Robert Vas, Film Maker»). *1981:* **«Женщина французского лейтенанта»** (The French Lieutenant's Woman»), по Дж. Фаулзу. *1985:* **«Сладкие грезы»** («Sweet Dreams»), в США.

С. Кудрявцев

Внимание!

Американо-советская киноинициатива СК СССР при участии экономистов-ученых из Института США и Канады на основе обобщения финансово-организационного опыта системы голливудского кинопроизводства создала

школу американского кинобизнеса.

ШКОЛА представляет собой 25-часовой цикл лекций с приложением типовых договоров, которыми регулируются в США деловые отношения между партнерами и всеми участниками кинопроцесса. Она охватывает все звенья кинопроцесса, начиная с литературных агентств, которые занимаются поиском сценариев, и кончая маркетингом и прокатной системой.

В центре внимания **ШКОЛЫ** — современный продюсерский кинематограф, формы разнообразного и свободного финансирования кинопроизводства, методика «выращивания» сценария и формирования творческого коллектива для работы над фильмом.

Большое внимание уделяется взаимодействию прокатчиков с компаниями, владеющими кинотеатрами,— здесь действует сложная система договорных отношений, предусматривающая специфику фильмов, категорию кинотеатров, методы продвижения фильмов и т. д. Рассматривается структура маркетинга, предшествующего не только выпуску фильма на экран, но и запуску его в производство. Для экспертной оценки потенциальных коммерческих возможностей фильма существуют специальные службы, которые выявляют потенциальные возможности предлагаемых сценарных идей и сценариев, а также — уже на следующем этапе — идею, на основании которой строится рекламная компания.

В наш профессиональный язык вводится и понятие вторичных кинорынков, где продолжается коммерческая жизнь фильмов после их премьеры в кинотеатрах,— это эфирное, кабельное, космическое телевидение, видеорынок, музыкальные и книжные издательства, а также предприятия, производящие сопутствующие фильму товары-киносувениры.

В отечественном кинематографе, находящемся в процессе перехода на хозрасчетную модель, неизбежно должны появиться и такие понятия, как авторское право, авторский, режиссерский, актерский договор, а значит, и новые персонажи кинопроцесса, играющие в американском кино ключевую роль,— агент, адвокат, продюсер. Они тоже представлены в цикле лекций, предлагаемых **ШКОЛОЙ КИНОБИЗНЕСА АСК.**

ШКОЛА КИНОБИЗНЕСА АСК — выездная. Она уже провела цикл занятий в июне 1989 года для руководителей проката Находки, Магадана, Чукотки, Камчатки, Владивостока, Кемерово. По вопросам расписания ее дальнейших занятий и выездов надо обращаться в АСК по адресу: 119121, Москва, Смоленский б-р, 17, АСК — школа бизнеса.

●

Книга «Хозяйственный механизм Голливуда»

подготовлена АСК на основе циклов лекций школы американского кинобизнеса. В доступной форме в книге излагаются принципы хозрасчетного кинематографа американского типа со сравнительными характеристиками советской системы.

В обширном приложении даны образцы типовых договоров гильдий со студиями, прокатчиков с продюсерами, продюсеров с компаниями — гарантами завершения фильма и др.

Книга большая, в ней предполагается более 450 страниц с таблицами и графиками, краткими очерками истории создания и функционирования различных независимых студий нового типа, примерами создания фильма в нестандартных условиях и т. д.

Книга может представить интерес как для профессиональных кинематографистов разных профессий, так и для тех, кто дерзает сегодня в видеотеках, ищет себя в создании хозрасчетных студий и прокатных организаций нового типа, кто раздумывает о кинотеатре на семейном подряде или на аренде.

Заявки просьба присылать по адресу: 119121, Москва, Смоленский б-р, 17, АСК — школа бизнеса.

Заявки принимаются как от отдельных лиц, так и от организаций.

Вице-президент АСК *И. Кокарев*

Айра Левин

Ребенок Розмари

«Заводной апельсин» Энтони Бёрджеса, «Сияние» Стивена Кинга, «Крестный отец» Марио Пьюзо, «Полет над гнездом кукушки» Кена Кизи... В ряду этих литературных произведений, ставших основой кинобестселлеров, далеко не последнее место занимает широкоизвестный роман Айры Левина «Ребенок Розмари», публикацию которого мы начинаем в этом номере...

В наших вечных спорах об экранизации постоянным мотивом проходит страх за судьбу книги, которая подверглась безжалостной кинематографической вивисекции. Литература априори лучше, и многим традиционно мыслящим киноведам кажется важным единственный вопрос: не убьет ли ее перенесение на экран!

В другой культуре — американской — такая постановка вопроса кажется едва ли не лишенной смысла. Если роман экранизируют, значит он доказал свою жизнеспособность, и его читательский потенциал тут же неимоверно возрастает. Фильм становится судьбой романа, его доброй сказочной феей.

Публикация романа Айры Левина «Ребенок Розмари» в журнале «Искусство кино» (именно — *кино*) тому яркое, хоть и запоздалое свидетельство.

Роман появился на книжном рынке США в 1967 году и с тех пор за ним тянется шлейф сенсации. Он привлек к себе внимание достоверностью обманчиво спокойного быта, деловитостью напряженной психологической интонации и, наконец, стремительным, иррациональным развитием событий. Одним словом, привлек кинематографичностью, соответствующей психологической установке современного массового читателя — дитяти экранной культуры. Это был по существу почти готовый сценарий — оставалось только прописать диалоги.

Думается, однако, что Романа Поланского книга привлекла не только этим. В конце концов, вся популярная беллетристика послевоенного периода, особенно в США, представляет собой «новеллизации» воображаемых фильмов (точно так же, как наши киноповести — экранизации воображаемых книг). Его заинтересовало другое — выход в иное мистическое измерение непосредственно из стихии повседневности.

Прорыв в «сверхреальность» — излюбленный прием Поланского с польского периода творчества вплоть до нынешнего, американо-французского. В 60-е годы, до «Ребенка Розмари», он уже совершил два странных путешествия — одно в сферу бессознательных патологических импульсов в «Отвращении» (эта линия была без особого успеха продолжена и в 70-е годы во французском «Жильце»), другое — в стихию фильма ужасов («Бал вампиров»). Эта последняя лента, где главную роль сыграла жена режиссера Шэрон Тейт, показала его мастерство во владении жанровыми симбиозами на грани смеха и ужаса, зловещего и безудержно комедийного. Войдя в «потусторонний» мир, режиссер решился на крайнее святотатство — несерьезное отношение к нечистой силе. После зверского убийства Шэрон Тейт бандой «нового мессии» Мэнсона тема возмездия за нарушение запретов стала в комментариях журналистов одной из основных.

Не будем поддаваться искушению отметать или подтверждать эту интерпретацию. Однако нельзя забывать о том, что между «Балом вампиров» и кровавыми церемониями поклонников «сына человеческого» на собственной вилле Роман Поланский впрямую обратился к теме зачатия и рождества Антихриста — и именно в «Ребенке Розмари».

Айра Левин и вслед за ним Поланский то ли попали в струю, то ли вызвали ее к жизни: демонологическая волна на Западе стремительно нарастала. До знаменитого выступления папы Павла VI, в котором он официально оповестил верующих и неверующих о тлетворной роли дьявола в современном мире (подчеркнем, дьявола как конкретного физического лица), оставалось пять лет и шесть — до появления легендарно знаменитого «Экзорсиста» (о несчастной девочке, в которую вселился сатана), установившего моду на пришествие и изгнание дьявола.

От фильма Уильяма Фридкина картину Поланского отличает постоянная двусмысленность, программная многозначность происходящего на экране. Налет иронии, игровой мистификации зрителя делает эту работу безусловно выдающимся произведением киноискусства. Режиссер наглядно доказывает, что он достойный (а возможно, и единственный) наследник Альфреда Хичкока, умевшего гениально точно дозировать напряжение и разрядку, страх и смех. Виртуозность кинематографического решения, точность работы с актерами (не только с Миа Фэрроу и Джоном Кассаветесом, но и с исполнителями второго плана) также роднит Поланского с мастером «саспенса». Однако там, где старый специалист выруливал на консервативный морализм догматов католицизма, его последователь выбирает совершенно иную, демоническую траекторию, оставляя за зрителем право самому решать, что ему было показано: реалистическая картина козней сектантов, бред беременной женщины или подлинная история появления на свет «сына сатанинского»...

Конечно, можно спорить, что — роман или фильм — лучше. К сожалению, пока советские читатели-зрители лишены возможности судить об этом самостоятельно, ибо фильм в советском прокате не демонстрировался. Быть может, публикация романа — первый шаг в этом направлении.

Ведь именно экранизация, как я уже говорил вначале, сделала книгу Айры Левина всемирной сенсацией. А вот и доказательства.

Первый тираж (после появления фильма) — июль 1968 года.
Второй тираж — август 1968 года.
Третий тираж — сентябрь 1968 года.
Четвертый тираж — октябрь 1968 года...
...Первое советское издание — журнал «Искусство кино», 1989 год...

Кирилл Разлогов

Часть I

Глава 1

Уже после того как контракт об аренде пятикомнатной квартиры в типовом доме на Пятой авеню был подписан, Гай и Розмари Вудхаус узнали от некой миссис Кортез, что в Брэмфорде освободилась четырехкомнатная квартира. Под крышей старого, большого и неуклюжего Брэмфорда расположилось множество квартир, славящихся высокими потолками, каминами и викторианской отделкой. Розмари и Гай сразу же после свадьбы записались в очередь на квартиру именно сюда, но уже успели потерять всякую надежду.

Прижав трубку к груди, Гай сообщил новость Розмари.

— Не может быть! — простонала Розмари, готовая вот-вот расплакаться.

— Теперь уже слишком поздно,— проговорил Гай в трубку.— Вчера мы подписали контракт об аренде.

Розмари схватила его за руку.

— А не могли бы мы как-нибудь расторгнуть его? Ну, сказать им там что-нибудь?

— Минуточку, подождите, пожалуйста, миссис Кортез.— Гай снова прижал трубку к груди.— Что же мы можем сказать? — спросил он.

Розмари растерянно развела руками.

— Не знаю, правду... Ну, что у нас появилась возможность поселиться в Брэмфорде.

© «Искусство кино», 1989 (перевод с английского)

— Золотко, им до этого дела нет.

— Гай, ты обязательно что-нибудь придумаешь. Давай хотя бы просто поглядим, ладно? А пока скажи ей, что мы посмотрим, прошу тебя, пока она не повесила трубку.

— Но, Роу, мы же уже контракт подписали, нам некуда деваться.

— Умоляю! Она сейчас бросит трубку.— Изображая отчаяние, Розмари захныкала, выхватила трубку, которую Гай прижимал к груди, и поднесла ее ко рту мужа.

Гай засмеялся и заговорил.

— Миссис Кортез? Оказывается, у нас еще есть шанс расторгнуть договор, ведь собственно арендный контракт мы еще не подписали. У них как раз кончились бланки, и мы поставили подпись лишь под письмом о согласии. Можно нам посмотреть квартиру?

Миссис Кортез дала указания: им следовало появиться в Брэмфорде между одиннадцатью и половиной двенадцатого, найти или мистера Микласа, или Джерома и объяснить, что они и есть та самая пара, которую она послала посмотреть квартиру «7-И». А потом они должны позвонить ей. И миссис Кортез продиктовала Гаю свой номер.

— Вот видишь, как ты хорошо придумал,— сказала Розмари, надевая носочки и желтые туфли.— Ты восхитительно врешь.

Взглянув в зеркало, Гай воскликнул:

— Господи, прыщ!

— Не выдавливай.

— Понимаешь, всего четыре комнаты. И детской нет.

— По мне, так четыре комнаты в Брэмфорде лучше, чем целый этаж в этом... в этой белой тюрьме,— возразила Розмари.

— А вчера ты была в восторге.

— Да, мне понравилось, но в восторге я не была. Уверена, что даже сам архитектор не в восторге. Часть гостиной мы превратим в столовую, а когда понадобится и если понадобится, у нас получится чудесная детская.

— Скоро понадобится,— проговорил Гай. Электробритвой он водил по верхней губе, глядя в свои большие карие глаза, отразившиеся в зеркале. Розмари натянула желтое платье и, изогнувшись, застегнула на спине «молнию».

Сейчас они находились в однокомнатной холостяцкой квартире Гая, где были: рекламные плакаты с видами Вероны и Парижа, большая кушетка и малюсенькая кухонька, как в пульмановском вагоне.

Был вторник, третье августа.

Мистер Миклас оказался маленьким, подтянутым человеком, у которого на обеих руках недоставало пальцев, отчего рукопожатие вызывало — явно, впрочем, не у него — чувство некоторого смущения.

— Ах, актер,— проговорил он, вызывая лифт третьим пальцем.— Среди актеров мы пользуемся большой популярностью.— Он назвал четверых, живущих в Брэмфорде, все оказались широко известны.— Интересно, мог ли я вас где-нибудь видеть?

— Значит, так,— сказал Гай,— какое-то время назад я играл в «Гамлете», правда, Лиз? Да вот, потом еще в пьесе «Птица-перевозчик»...

— Он шутит,— вмешалась Розмари.— Он играл в «Лютере» и в пьесе «Никто не любит альбатроса», участвовал во многих телепостановках и рекламах.

— А, так вот он, источник доходов — реклама,— заметил мистер Миклас.

— Да,— ответила Розмари, а Гай добавил:

— Увлекательная работа с профессиональной, актерской точки зрения.

Розмари бросила на него умоляющий взгляд, в ответ на который он изобразил невинное изумление, а потом, глядя поверх головы мистера Микласа, состроил гримасу злобного вампира.

Отделанным дубовыми панелями лифтом, по периметру которого протянулся медный поручень, управлял негритенок в форменной одежде, с заученной улыбкой на губах.

— Седьмой,— приказал ему мистер Миклас и обратился к Розмари и Гаю.— В этой квартире четыре комнаты, две ванные и пять кладовок. Когда-то все квартиры в этом доме были огромными — в самой маленькой насчитывалось девять комнат,— а теперь они почти все разделены на четырех-, пяти- и шестикомнатные. «7-И» раньше составляла заднюю часть десятикомнатной квартиры. От нее остались кухня и главная ванная, и та и другая, как вы скоро увидите, очень большие. Бывшая спальня теперь превращена в гостиную, а

две комнаты прислуги соединены вместе — из них сделана столовая или, если угодно, вторая спальня. У вас есть дети?

— Мы собираемся завести ребенка,— сказала Розмари.

— Идеальная комната для малыша, там есть своя ванная, большая кладовка. Вообще вся планировка как по заказу для такой молодой семьи, как ваша.

Лифт остановился, и негритенок с улыбкой направил его вниз, вверх и опять вниз, чтобы точнее подогнать к уровню этажа, потом, не переставая улыбаться, потянул на себя внутреннюю медную дверцу и открыл внешнюю дверь на колесиках. Мистер Миклас посторонился, и Розмари с Гаем, выйдя из лифта, очутились в тускло освещенном коридоре с темно-зелеными стенами и темно-зеленым ковром. Рабочий у зеленой с лепным орнаментом двери «7-Би» взглянул на них и снова принялся врезать «глазок» в уже приготовленное отверстие.

Мистер Миклас повел их сначала направо, потом налево по коротким переходам темно-зеленого коридора. Следуя за ним, Розмари и Гай заметили, что в бра из граненого стекла перегорела лампочка, что обои кое-где вытерлись, увидели трещину в том месте, где они отклеились и завернулись внутрь, и светло-зеленую полоску там, где ковер порвался и был зашит. Гай посмотрел на Розмари: «Зашитый ковер?» Она отвела взгляд, губы тронула безоблачная улыбка: «Мне очень нравится, все восхитительно!»

— Предыдущая обитательница квартиры, миссис Гардиниа,— рассказывал мистер Миклас, не поворачиваясь к ним,— скончалась всего несколько дней назад, и из квартиры еще ничего не успели вывезти. Ее сын просил меня передать новым жильцам, что он охотно продаст ковры, кондиционеры, кое-что из мебели.— Он повернул в очередной переход коридора, оклеенный более новыми с виду обоями в зеленую и золотую полоску.

— Она умерла в квартире? — поинтересовалась Розмари.— Не то, чтобы это имело какое-то...

— Нет, нет, в больнице,— ответил мистер Миклас.— Она не одну неделю пролежала в коме. Она была очень стара и скончалась, так и не приходя в сознание. Когда наступит срок, я и сам был бы рад такому концу. До последнего она была полна сил; сама себе готовила, сама ходила по магазинам... Она была одной из первых женщин-юристов в штате Нью-Йорк.

Они подошли к лестничному пролету, которым заканчивался коридор. Слева к нему примыкала дверь квартиры «7-И». Эта дверь была поуже тех, мимо которых они только что прошли, и лепных гирлянд на ней тоже не было. Мистер Миклас нажал на жемчужную кнопку звонка — над ней белыми буквами на черном пластике было написано «Миссис Гардиниа» — и повернул ключ в замке. Несмотря на недостающие пальцы, он ловко справился с ручкой и распахнул дверь.

Сразу от двери начинался узкий коридор, с каждой стороны которого располагались по две из четырех комнат квартиры. Первая комната направо оказалась кухней, при виде которой Розмари не смогла удержаться и ойкнула от восторга: ведь она была размером со всю их теперешнюю квартиру, если не больше. Там была газовая плита с шестью конфорками и двумя духовками, громадный холодильник, внушительная мойка, десятки шкафчиков; там было окно с видом на Седьмую авеню, высокий, по-настоящему высокий, потолок и даже — если, конечно, мысленно убрать хромированный столик миссис Гардиниа, стулья и перевязанные пачки журналов «Форчун» и «Мьюзикл Америка» — прекрасное местечко, где можно было бы устроить уголок для завтрака — в голубых и кремовых тонах, точь-в-точь как на той фотографии, которую Розмари вырезала из «Хаус бьютифул».

Напротив кухни располагалась столовая, или вторая спальня, которая, по-видимому, служила миссис Гардиниа одновременно и кабинетом, и теплицей. На полочках под спиралями незажженных люминисцентных трубок стояли сотни горшочков с засохшими или засыхающими растениями. Посреди всего этого возвышалась конторка с откидной крышкой, заваленная книгами и бумагами. Это была очень милая, широкая конторка, от которой так и веяло стариной. Розмари оставила Гая и мистера Микласа разговаривать у двери и приблизилась к ней, перешагнув через полочку с увядшими коричневыми папоротниками. Такие конторки выставляют в витринах антикварных магазинов; дотронувшись до нее, Розмари подумала: интересно, входит ли она в число тех предметов, которые сын бывшей хозяйки готов оставить новым жильцам. Изящными синими буквами на сиреневатой бумаге было написано: «...чем просто интересное времяпрепровождение, как мне казалось раньше. Я больше не могу иметь ничего общего...»,— она остановилась, осознав, что проявляет излишнее любопытство, и взглянула на мистера Микласа.

— Эта конторка входит в число предметов, которые собирается продавать сын миссис Гардиниа? — поинтересовалась она.

— Не знаю,— ответил мистер Миклас,— но, если хотите, могу узнать.

— Какая красота,— промолвил Гай.

— Да, не правда ли,— подхватила Розмари с улыбкой и обвела взглядом стены и окна. Почти вся обстановка детской, как она ее себе представляла, прекрасно разместится здесь. Комната немножко темновата — окна выходили в тесный дворик,— но когда здесь появятся желтые с белым обои, она будет казаться намного светлее. Хорошо, что есть ванная, и кладовка неплохая, правда, сейчас она была заполнена рассадой в горшочках, которая, если судить по внешнему виду, чувствовала себя превосходно.

Они повернулись к двери, и Гай спросил:

— Что это такое?

— В основном травы,— сказала Розмари.— Мята, базилик... а что вот это такое, я сама не знаю.

Дальше слева по коридору была еще одна кладовка, а справа — широкий сводчатый вход в гостиную. Друг против друга располагались два эркера с ромбовидными оконными переплетами, с трех сторон окаймленные встроенными сиденьями. В правой стене был небольшой камин с украшенной белыми мраморными завитками полочкой, а слева — высокие дубовые книжные полки.

— О, Гай! — проговорила Розмари, нащупав и схватив его руку. В ответ он произнес ни к чему не обязывающее «М-да», но тоже сжал ее руку; рядом с ним стоял мистер Миклас.

— Камин, разумеется, действует,— сказал мистер Миклас.

Спальня у них за спиной была вполне подходящей — примерно двенадцать на восемнадцать футов, окна выходили на тот же тесный дворик, что и окна столовой (она же вторая спальня, она же детская). Позади гостиной находилась большая ванная со множеством разнообразных белых приспособлений с медными шишечками.

— Чудесная квартира! — воскликнула Розмари, когда они вернулись в гостиную. Она повернулась кругом, разведя руками, словно хотела обнять ее.— Я в восторге.

— Она просто пытается заставить вас снизить арендную плату,— пошутил Гай.

Мистер Миклас улыбнулся.

— Если бы нам только разрешили, мы бы ее повысили,— сказал он.— Я имею в виду, сверх допустимых 15 процентов. Сейчас не каждый день встретишь квартиры, имеющие свое лицо и обладающие таким очарованием. Новые...— он осекся на полуслове, глядя на секретер красного дерева в начале коридора.— Странно,— проговорил он.— За этим секретером кладовка. Я уверен, что она там есть. Их пять: две в спальне, одна в другой спальне и две в коридоре, вот там и там.— Он подошел ближе к секретеру.

Гай приподнялся на цыпочки и сказал:

— Да, вы правы. Я вижу углы двери.

— Она его передвинула,— сказала Розмари.— Раньше он стоял вон там.— Она указала на едва различимый на стене рядом с дверью в спальню силуэт с острой вершиной и на глубокие вмятины, которые оставили на винно-красном ковре четыре ножки с шариками на концах. Четыре пересекающиеся изогнутые линии, прочерченные ими, когда передвигали секретер, тянулись от следов на ковре к соседней узкой стене, туда, где он теперь стоял.

— Не поможете ли? — обратился мистер Миклас к Гаю.

Вдвоем они с трудом перетащили секретер на прежнее место.

— Теперь понятно, почему у нее была кома,— сказал Гай, навалившись на секретер.

— Она бы не смогла в одиночку передвинуть эту штуковину,— засомневался мистер Миклас,— ей было восемьдесят девять.

Розмари неуверенно посмотрела на представшую взорам дверь в кладовку.

— Может быть, не будем открывать? — спросила она.— Может, пусть лучше ее сын?

Ножки секретера точно встали в четыре вмятины. Мистер Миклас массировал свои руки с недостающими пальцами.

— Мне предоставили право показать вам квартиру,— возразил он, подошел к двери и открыл ее. Кладовка оказалась почти пуста. С одной стороны стоял пылесос, а с другой три-четыре доски. На полке над головой стопками были сложены синие и зеленые банные полотенца.

— Тот, кого она здесь заперла, выбрался наружу,— сказал Гай.

Мистер Миклас предположил:

— Скорее всего, ей не нужны были все пять кладовок.

— Но зачем ей понадобилось прятать пылесос и полотенца? — удивилась Розмари.

Мистер Миклас пожал плечами.

— Полагаю, этого мы уже никогда не узнаем. Может быть, все же возраст сказывался.— Он улыбнулся.— Могу я вам что-нибудь еще показать или рассказать?

— Да,— сказала Розмари.— Как со стиркой? Стиральные машины внизу?

Они поблагодарили мистера Микласа, который проводил их до самого низа, а потом медленно двинулись по Седьмой авеню к жилым кварталам города.

— Эта дешевле, чем та,— проговорила Розмари, пытаясь сделать вид, что руководствуется в первую очередь практическими соображениями.

— В ней на одну комнату меньше, золотко,— возразил Гай.

Секунду Розмари шла молча, потом произнесла:

— Она лучше расположена.

— Да, черт возьми,— отозвался Гай.— Я мог бы пешком добираться во все театры.

Ощутив поддержку, Розмари отбросила маску практицизма.

— О, Гай, давай снимем ее! Ну, пожалуйста! Прошу тебя! Это такая чудесная квартира. Старая миссис Гардиниа, она в ней ничего не нарушила! Эту гостиную можно сделать... можно сделать очень красивой, теплой и... о, пожалуйста, Гай, давай снимем ее, ладно?

— Ну, конечно,— сказал Гай с улыбкой,— если удастся отделаться от той, другой.

Розмари радостно схватила его за локоть.

— Удастся. Ты что-нибудь придумаешь, я знаю!

Из стеклянной будки Гай позвонил миссис Кортез, а Розмари, стоя на улице, пыталась читать по губам. Миссис Кортез сказала, что дает им время до трех часов, если до тех пор от них не будет известий, она позвонит следующей по списку семье.

Они отправились в Русскую чайную и заказали «кровавую Мэри» и сэндвичи.

— Можешь сказать им, что я заболела и должна лечь в больницу,— предложила Розмари.

Однако это выглядело неправдоподобно и неубедительно. Вместо этого Гай придумал какую-то историю про то, как ему предложили присоединиться к актерам, занятым в пьесе «Давай похвастайся», которые отправлялись во Вьетнам и на Дальний Восток в четырехмесячное турне, финансируемое Объединенной службой организации досуга войск. Актер, игравший Алана, сломал бедро, и если он, Гай, который с самого начал знал эту роль, не войдет в спектакль и не заменит пострадавшего, турне придется отложить по крайней мере на две недели. А это было бы чертовски жаль, ведь наши парни там так отчаянно дерутся с «комми». Жене придется пока остаться со своими в Омахе...

Он дважды прорепетировал текст и отправился искать телефон.

Розмари потягивала коктейль, отчаянно держась левой рукой, спрятанной под столом, за дерево. Она вспомнила про квартиру на Первой авеню, куда ей теперь уже совсем не хотелось, и принялась старательно перечислять в уме все ее положительные стороны: сверкающая новая кухня, посудомоечная машина, вид на Ист-ривер, автоматическое кондиционирование воздуха...

Официантка принесла сэндвичи.

Мимо прошла беременная женщина в темно-синем платье. Розмари проводила ее взглядом. Та весело болтала с женщиной постарше, наверно, своей матерью.

У противоположной стены кто-то помахал рукой — эта рыжеволосая девушка поступила на Си-би-эс за несколько недель до того, как Розмари уволилась. Розмари помахала в ответ. Девушка одними губами попыталась сказать ей что-то, а когда Розмари не поняла, попробовала еще раз. Какой-то мужчина взглянул на Розмари, это был изможденный человек с восковым лицом.

И тут вернулся Гай, высокий, красивый. Стараясь сдержать улыбку, он всем своим видом говорил «да!».

— Да? — спросила Розмари.

— Да,— ответил он.— Контракт об аренде расторгнут, взнос они нам вернут. Я должен найти лейтенанта Хартмана из войск связи. Миссис Кортез ждет нас в два часа.

— Ты позвонил ей?

— Позвонил.

Рыжеволосая девушка, разрумянившаяся, с блестящими глазами, внезапно оказалась рядом с ними.

— Я говорила: «Замужество явно тебе на пользу, ты великолепно выглядишь»,— объяснила она.

Розмари, пытаясь припомнить имя девушки, рассмеялась и сказала:

— Спасибо! У нас торжество. Мы только что заполучили квартиру в Брэмфорде!

— Что? Брэм? — воскликнула девушка.— Да я по нему с ума схожу. Если когда-нибудь захотите сдать ее, не забудьте, я первая! О, эти таинственные гаргульи и загадочные существа, карабкающиеся вверх и вниз между окнами!

Глава 2

Хатч, как ни странно, пытался отговорить их, мотивируя это тем, что Брэмфорд — «опасная зона».

Когда в июне 1962 года Розмари впервые приехала в Нью-Йорк, она поселилась в нижней части Лексингтон авеню вместе с еще одной девушкой из Омахи и двумя девушками из Атланты. Хатч был их соседом, и хоть он и не пожелал полностью принять на себя отцовские обязанности, как им бы того хотелось (он уже воспитал двух дочерей, и с него этого было более чем достаточно), в критический момент он все же всегда оказывался рядом; например, в ту ночь, когда кто-то пытался проникнуть к ним по пожарной лестнице или тогда, когда ее подружка Джин чуть не задохнулась. Это был пятидесятичетырехлетний англичанин по имени Эдвард Хатчинс. Под тремя разными псевдонимами он написал три разных цикла приключенческих книжек для мальчиков.

Розмари он оказывал неотложную помощь другого рода.

Из шестерых детей она была самой младшей, пятеро других рано обзавелись собственными семьями и поселились неподалеку от родителей; дома, в Омахе, у нее остались злой, подозрительный отец, молчаливая мать и четверо негодующих братьев и сестер (лишь второй по старшинству, Брайан, страдавший алкоголизмом, сказал: «Давай, Роузи, поступай так, как хочешь»,— и сунул ей целлофановый пакет, в котором оказалось 85 долларов). В Нью-Йорке Розмари вдруг стало казаться, что она действительно в чем-то виновата, что она эгоистка, а Хатч утешал и подбадривал ее, отпаивая крепким чаем, пространно рассуждая о проблемах детей и родителей, о долге человека перед самим собой. Ему она задавала вопросы, которые были бы совершенно немыслимы в католической средней школе; он заставил ее прослушать вечерний курс философии в Нью-Йоркском университете. «Дайте время, и из этой неотесанной цветочницы я сделаю герцогиню»,— сказал он, и у Розмари хватило сообразительности ответить ему в тон: «Черта с два!»

Теперь почти каждый месяц Розмари и Гай обедали вместе с Хатчем либо у них дома, либо, если была его очередь, в ресторане. Гай считал Хатча скучноватым, но относился к нему всегда сердечно. Его покойная жена приходилась двоюродной сестрой драматургу Теренсу Рэттигану, и Хатч с Рэттиганом переписывались. Гай знал, что в театре связи, пусть даже косвенные, часто имеют решающее значение.

В четверг на той же неделе, когда они осматривали квартиру, Розмари и Гай обедали с Хатчем «У Клюбе», в маленьком немецком ресторанчике на Двадцать третьей стрит. Во вторник они назвали миссис Кортез его имя в ответ на просьбу указать трех людей, готовых дать им необходимые рекомендации, и Хатч уже получил запрос и отправил ответ.

— Меня так и подмывало написать, что вы наркоманы или грязнули,— сказал он,— или нечто подобное, что вызвало бы отвращение в душе управляющего многоквартирным домом.

Они поинтересовались, почему.

— Не знаю, известно ли вам это,— сказал он,— но в начале века Брэмфорд пользовался весьма дурной славой.— Он поднял глаза и, увидев, что они ничего не знают, снова заговорил. У него было широкое открытое лицо с задорно сверкавшими голубыми глазами, несколько прилизанных прядей черных волос прикрывали лысину.— Помимо разных Теодоров Драйзеров и Айседор Дункан, в Брэмфорде проживали еще и менее привлекательные особы. Именно там сестры Тренч ставили свои маленькие диетические опыты, а Кит Кеннеди устраивал приемы. И Адриан Маркато там жил, и Перл Эймз тоже.

— Кто такие сестры Тренч? — спросил Гай, а Розмари поинтересовалась:

— Кто такой Адриан Маркато?

— Сестры Тренч были настоящими викторианскими леди, которые иногда занимались людоедством. Они сварили и съели нескольких маленьких детей, включая племянницу,— ответил Хатч.

— Как мило,— заметил Гай.

Хатч повернулся к Розмари:

— Адриан Маркато занимался черной магией,— сказал он.— В девяностых годах прошлого века он произвел сенсацию, заявив, что ему удалось вызвать живого дьявола. Он демонстрировал пригоршню шерсти и обрезки когтей, и, судя по всему, кое-кто ему поверил; по крайней мере, число этих людей оказалось достаточным, чтобы образовать толпу, которая прямо в вестибюле Брэмфорда набросилась на Маркато и едва его не убила.

— Ты шутишь,— сказала Розмари.

— Я абсолютно серьезен. А через несколько лет началась история с Китом Кеннеди, и к двадцатым годам дом наполовину опустел.

Гай сказал:

— Мне было известно и про Кита Кеннеди, и про Перла Эймза, но вот что и Адриан Маркато там жил, я не знал.

— И эти сестры,— подхватила Розмари, поежившись.

— Только после второй мировой войны из-за нехватки жилья дом вновь оказался заселенным,— сказал Хатч,— и теперь постепенно превращается в этакий престижный Величественный Древний Многоквартирный Дом; а в двадцатые годы его называли «Черный Брэмфорд», и благоразумные люди предпочитали держаться от него подальше... Дыня для дамы, не так ли Розмари?

Официант подал закуски. Розмари вопросительно взглянула на Гая, тот нахмурил лоб и быстро покачал головой: «Подумаешь, только не позволяй ему пугать себя».

Официант отошел.

— За время существования Брэмфорда,— вновь заговорил Хатч,— там произошло достаточно всяких мерзких и отвратительных случаев. И отнюдь не все они совершались в далеком прошлом. В 1959 году в подвале нашли завернутого в газету мертвого младенца.

— Но ведь,— возразила Розмари,— жуткие вещи, вероятно, время от времени происходят в каждом многоквартирном доме.

— Время от времени,— сказал Хатч.— Дело как раз в том, что в Брэмфорде жуткие вещи случаются намного чаще, чем «время от времени». Есть и не столь яркие отклонения от нормы. Там, например, совершено больше самоубийств, чем в других подобных домах.

— И в чем же разгадка, Хатч? — Гай сделал вид, что всему верит и не на шутку обеспокоен.— Должно же быть какое-то объяснение.

Мгновение Хатч молча смотрел на него, потом сказал:

— Не знаю. Может быть, просто дурная слава двух сестер Тренч привлекает какого-нибудь Адриана Маркато, а его дурная слава в свою очередь притягивает какого-нибудь Кита Кеннеди, и в конце концов дом превращается в некое... в некую штаб-квартиру для людей, более склонных к определенного рода поведению. А может быть, существует нечто такое, чего мы пока еще не знаем,— какие-нибудь свойства магнитных полей, или электронов, или что-нибудь в этом роде,— возможно, то или иное место обладает способностью приносить несчастья. Но одно я точно знаю: Брэмфорд — вовсе не единственный случай. В Лондоне на Прейд-стрит стоял дом, в котором за шестьдесят лет было совершено пять зверских убийств. И каждое из пяти ничем не было связано с остальными. Ни между жертвами, ни между убийцами не существовало никакой зависимости, как не было ее и между всеми убийствами, совершенными из-за одного и того же лунного камня или мальтийского сокола. И все же пять зверских убийств за шестьдесят лет. В маленьком домике с магазинчиком внизу и квартирой наверху. Его снесли в 1954 году... без особой на то необходимости — насколько мне известно, этот участок земли так и остался незастроенным.

Розмари ковыряла ложечкой дыню.

— Может, есть и «хорошие» дома,— сказала она,— дома, где люди постоянно влюбляются, женятся, рожают детей?..

— И где они становятся «звездами»,— добавил Гай.

— Наверно, есть,— отозвался Хатч.— Только про них никогда не рассказывают. Достоянием гласности становится лишь всякая мерзость.— Он улыбнулся Розмари и Гаю.— Я был бы рад, если бы вместо Брэмфорда вы попробовали найти себе какой-нибудь «хороший» дом.

Рука Розмари с ложкой замерла на полдороге ко рту.

— Ты что правда пытаешься отговорить нас? — спросила она.

— Девочка моя,— сказал Хатч,— сегодня вечером я собирался прекрасно провести время с очаровательной женщиной, но я отказался только ради того, чтобы повидаться с вами и сказать свое слово. Я правда пытаюсь отговорить вас.

— Да господи, Хатч...— начал было Гай.

— Я не хочу сказать,— перебил его Хатч,— что как только вы войдете в Брэмфорд, вам на голову тут же свалится пианино, или вы обратитесь в камень, или будете съедены старыми девами. Я просто говорю, что такие факты есть и их тоже нужно принять во внимание, равно как и не слишком высокую цену и действующий камин: этот дом отличается повышенной частотой происходящих в нем неприятных случаев. Зачем специально лезть в опасную зону? Перебирайтесь в Дакоту или в Осборн, если вам позарез нужно великолепие девятнадцатого века.

— Дакота находится в совместном владении жильцов,— возразила Розмари,— а Осборн собираются сносить.

— Хатч, может, вы немного преувеличиваете, а? — спросил Гай.— В последние годы там происходили какие-нибудь «неприятные случаи»? Не считая того ребенка в подвале?

— Прошлой зимой погиб лифтер,— ответил Хатч.— Случай не для разговора за столом. Сегодня днем я был в библиотеке, пробежал индекс к «Таймсу» и три часа смотрел микрофильмы: желаете еще послушать?

Розмари бросила взгляд на Гая. Тот положил вилку и вытер губы.

— Это же глупо,— сказал он.— Ну хорошо, там произошла масса неприятных вещей. Но отсюда вовсе не следует, что так будет продолжаться. Не понимаю, почему Брэмфорд представляет собой более «опасную зону», чем любой другой дом в городе. Можно подбрасывать монету, и пять раз кряду выпадет орел, но это вовсе не значит, что и в следующие пять раз выпадет орел или что эта монета чем-то отличается от остальных. Просто совпадение, вот и все.

— Если бы он действительно обладал каким-нибудь таким свойством,— сказала Розмари,— разве его бы не снесли? Как тот дом в Лондоне?

— Дом в Лондоне,— возразил Хатч,— принадлежал семье бедняги, которого там последним убили. А Брэмфорд принадлежит соседней церкви.

— Ну вот,— сказал Гай, закуривая сигарету,— мы будет под покровительством неба.

— Пока это что-то не помогало,— ответил Хатч.

Официант убрал тарелки.

Розмари проговорила:

— Я не знала, что он принадлежит церкви.

— Ей весь город принадлежит, золотко,— пояснил Гай.

— А Вайоминг вы не пробовали? — спросил Хатч.— По-моему, он в том же квартале.

— Хатч,— сказала Розмари,— мы все перепробовали.— Нет ничего, просто ничего, кроме новых домов с совершенно одинаковыми аккуратненькими квадратными комнатами и телекамерами в лифтах.

— Разве это так уж плохо? — спросил Хатч с улыбкой.

— Да,— ответила Розмари, а Гай добавил:

— Мы уже должны были переехать в один из них, но отказались из-за этого дома.

Некоторое время Хатч смотрел на них, потом откинулся на спинку стула и хлопнул ладонями по столу.

— Хватит,— сказал он.— Больше я не буду совать нос в чужие дела. Разжигайте огонь в вашем действующем камине! Я подарю вам дверной засов и начиная с сегодняшнего дня буду держать рот на замке. Я идиот, простите меня.

Розмари улыбнулась.

— На двери уже есть засов, и что-то вроде цепочки, и «глазок».

— Ну что ж, не забывайте пользоваться всем этим,— отозвался Хатч.— И не шатайтесь по коридорам, заводя знакомства с первым встречным.

Официант подал первое.

На следующей неделе, в понедельник днем, Розмари и Гай подписали контракт об аренде квартиры «7-И» в Брэмфорде. Они передали миссис Кортез чек на 583 доллара — плату за месяц вперед и месячную плату в счет залога — и узнали, что если хотят, то могут вселиться еще до первого сентября, так как квартира освободится к концу недели, а маляры приступят к работе в среду.

Позднее, в понедельник же, им позвонил Мартин Гардиниа, сын бывшей хозяйки квартиры. Они договорились встретиться в квартире во вторник в восемь вечера. Он оказался прямодушным, жизнерадостным человеком, которому шел уже седьмой десяток. Он показывал

предметы, которые собирался продать, и называл заманчиво низкие цены. Розмари и Гай все внимательно осматривали, советовались и купили два кондиционера, туалетный столик палисандрового дерева с украшенным вышивкой пуфиком, лежавший в гостиной персидский ковер, железные каминные подставки для дров, каминный экран и набор инструментов. К сожалению, принадлежавшая миссис Гардиниа конторка с откидной крышкой не продавалась. Пока Гай выписывал чек и помогал помечать ярлычками предметы, которые не нужно было уносить, Розмари шестифутовой складной линейкой измеряла гостиную и спальню.

В марте прошлого года Гай играл в телесериале «Другой мир», который показывали в дневное время. И вот теперь опять его персонаж должен был в течение трех дней появляться на экране, поэтому до конца недели Гай был занят. Розмари разобрала свою папку, куда еще со школы складывала фотографии и описания всевозможных интерьеров, выбрала два варианта, которые казались приемлемыми для их нового жилища, и, руководствуясь ими, отправилась смотреть отделочные материалы, сопровождаемая Джоан Джеллико, одной из тех девушек из Атланты, с которыми она жила по приезде в Нью-Йорк. У Джоан было удостоверение декоратора, что открывало им доступ в самые разные оптовые магазины и выставочные залы. Розмари смотрела, что-то для себя записывала, делала наброски, чтоб потом показать их Гаю, и с ворохом образцов всевозможных обоев и материалов торопилась домой — посмотреть на мужа в «Другом мире», а потом снова убегала купить чего-нибудь на обед. Она пропустила занятия по скульптуре и не без удовольствия отменила визит к зубному врачу.

В пятницу вечером квартира перешла в их владение. Когда с лампой и хозяйственной сумкой они вступили в это черное незнакомое пустое пространство с высокими потолками, их шаги эхом отозвались в дальних комнатах. Они включили свои кондиционеры и полюбовались своим ковром и своим камином, и туалетным столиком Розмари, потом полюбовались ванной, дверными ручками и петлями, лепными украшениями, полами, кухонной плитой, холодильником, эркерами и видом из окна. Они устроили пикник на ковре, подкрепились сэндвичами с тунцом, выпили пива и нарисовали план всех четырех комнат, при этом Гай измерял, а Розмари чертила. Потом возвратились на ковер, выдернули из розетки лампу, разделись и в ночном сиянии города, лившемся сквозь незанавешанные окна, занялись любовью.

— Ш-ш-ш,— прошипел потом Гай, широко открыв глаза от ужаса.— Я слышу, как сестры Тренч что-то жуют!

Розмари стукнула его по голове, и довольно сильно.

Они купили диван и огромную кровать, стол на кухню и два стула с гнутыми ножками. Они позвонили и в «Кон. Эд.», и в телефонную компанию, и в магазины, и рабочим, и в «Пэддид Вэгон».

Маляры пришли в среду, восемнадцатого, ставили заплаты, шпаклевали, грунтовали, красили и закончили работу двадцатого, в пятницу; в результате получились цвета, почти точно соответствовавшие образцам Розмари. Потом пришел одинокий обойщик и, поворчав, оклеил обоями спальню.

Они позвонили и рабочим, и в магазины, и матери Гая в Монреаль. Они купили шкаф, обеденный стол, новые тарелки, новое серебро. Денег у них хватало. В 1964 году Гай снялся в серии рекламных роликов «Анасина», которые демонстрировались снова и снова. На этом он заработал 18 тысяч долларов и все еще получал солидный доход.

Они повесили шторы, оклеили бумагой полки, проследили за тем, чтобы в спальне пол покрыли ковром, а в коридоре — белым линолеумом. Они раздобыли переносной телефонный аппарат, который можно было включать в три разных гнезда, оплатили счета и сообщили на почте, куда переадресовывать корреспонденцию.

Переехали они 27 августа, в пятницу. Джоан и Дик Джеллико прислали в подарок большое растение в горшке, а агент Гая — маленькое. От Хатча пришла телеграмма: «Брэмфорд превратится из «плохого» дома в «хороший», когда на одной из его дверей появится табличка: «Р. и Г. Вудхаус».

Глава 3

Розмари пребывала в приподнятом настроении. Она купила занавески, отыскала для гостиной викторианскую лампу под стеклянным абажуром, развесила по стенам в кухне сково-

родки и кастрюльки. Однажды она обнаружила, что четыре доски, найденные ими в кладовке в коридоре,— это не что иное, как полки, которые крепятся на приделанных к боковым стенам брусочках. Она оклеила их полосатой пленкой, а когда вернулся Гай, продемонстрировала ему кладовку для белья, где все было аккуратно разложено по полочкам. На Шестой авеню она нашла универсальный магазин, а на Пятьдесят пятой стрит — китайскую прачечную, куда можно будет сдавать простыни и рубашки Гая.

Гай тоже был очень занят, каждый день куда-то уходил, как все другие мужья. После Дня труда вернулся его преподаватель по риторике; каждое утро Гай занимался с ним, а после обеда обычно шел пробоваться на роли в разных пьесах и рекламных программах. За завтраком, просматривая в газете страницу о театре, Гай становился раздражительным — все были на гастролях: кто играл в «Небоскребе», кто в «Невозможных годах», кто в спектакле «А чтоб тебя, кошка!», кто в «Жарком сентябре» — и только он один сидел в Нью-Йорке, довольствуясь жалкими остатками от рекламы «Анасина»; но Розмари знала, что очень скоро он найдет себе какую-нибудь хорошую роль, и поэтому молча ставила перед ним кофе и молча брала почитать другую часть газеты.

С сероватыми стенами и оставшейся от прежней хозяйки мебелью детская пока больше напоминала рабочий кабинет. Чистые желтые с белым обои появятся позднее. Образец вместе с рекламной фотографией от «Сакс», изображавший колыбельку и комод, Розмари уже оставила в «Пикассо'з Пикассоз».

Она написала своему брату Брайану, желая поделиться с ним своим счастьем. Кроме него, никто в семье не обрадовался бы; теперь все — родители, братья, сестры — относились к ней враждебно, не желая прощать ей: 1) того, что она вышла замуж за протестанта; 2) того, что они устроили лишь гражданскую свадьбу; 3) того, что ее свекровь уже дважды разводилась, а теперь была замужем за евреем и жила в Канаде.

Для Гая она приготовила vitello tonnato, цыпленка Маренго, испекла слоеный пирог с кофейно-шоколадной начинкой и целую вазу незамысловатого печенья.

Прежде чем увидеть миссис Кастивет, они ее услышали; услышали через стену в спальне, как она грубоватым голосом с характерным для среднезападных штатов акцентом кричала:

— Роман, ложись! Уже двадцать минут двенадцатого.— А через пять минут:— Роман! Когда пойдешь ложиться, принеси мне шипучку из корнеплодов!

— А я-то думал, кино про мамулю и папулю Кеттл больше не снимают,— сказал Гай.

Розмари неуверенно засмеялась. Она была на девять лет моложе Гая и не всегда понимала, на что он намекает.

Они познакомились с Гульдами из квартиры «7-Эф», которые оказались приятной пожилой парой, с Брюнами и их сыном Вальтером из «7-Си», которые говорили с немецким акцентом. В коридоре они улыбались и кивали Кэллоггам из «7-Джи», мистеру Стейну из «7-Эйч» и господам Дюбэн и Де Ворэ из «7-Би». (По табличкам у звонков и по адресам на письмах, лежавших на ковриках перед дверью лицом кверху,— Розмари читала их без всяких угрызений совести — она сразу же узнала, как кого зовут.) Каппы из «7-Ди» не показывались, и почты никакой не было, видимо, после лета еще не вернулись; а Кастиветы из «7-Эй», которых было хорошо слышно («Роман! Где Терри?»), но не видно, вероятно, либо жили очень замкнуто, либо приходили и уходили всегда в разное время. Их дверь находилась как раз напротив лифта, и поэтому не составляло труда ознакомиться со всем, что лежало на коврике. Они получали авиапочту из удивительно большого числа мест: Хэвик в Шотландии, Ланжак во Франции, Виториа в Бразилии, Сессонок в Австралии. Они выписывали и «Лайф», и «Лук».

Розмари и Гай не обнаружили никаких признаков сестер Тренч, Адриана Маркато, Кита Кеннеди, Перла Эймза или современных продолжателей их дела. Дюбэн и Де Ворэ были гомосексуалистами, все же остальные казались самыми обыкновенными людьми.

Из квартиры, которая, как обнаружили Гай и Розмари, некогда составляла бóльшую, переднюю часть их собственной, до них почти каждую ночь доносился резкий акцент среднезападных штатов.

— Но нельзя быть уверенным на все сто,— возражала женщина. И потом:— Если хочешь знать мое мнение, нам вообще не стоит говорить ей, вот мое мнение!

Как-то субботним вечером Кастиветы устроили ужин, человек двенадцать пели, разговаривали. Гай сразу засопел, а Розмари пролежала без сна до начала третьего и слышала

фальшивое невыразительное пение, в такт которому кто-то дудел то ли на флейте, то ли на кларнете.

Розмари вспоминала об опасениях Хатча, лишь когда спускалась примерно раз в четыре дня в подвал постирать: вот тогда ей становилось не по себе. Уже один служебный лифт вызывал жутковатые ощущения, он был маленький, без лифтера, вдруг ни с того ни с сего начинал скрипеть и дрожать. Подвал представлял собой множество мрачных, некогда побеленных коридоров, где-то вдали глухо отдавались шаги, со стуком закрывались невидимые двери, выброшенные холодильники стояли лицом к стене, залитые светом лампочек, защищенных металлическими прутьями.

Розмари вдруг вспомнила, что именно здесь не так давно нашли завернутого в газету мертвого младенца. Чей это был ребенок? Как он умер? Кто обнаружил его? А человека, который оставил его, нашли? Наказали? Она было подумала, не пойти ли, как Хатч, в библиотеку и не почитать ли об этом в старых газетах, но тогда все стало бы еще реальнее, еще ужаснее, чем сейчас. Было бы невыносимо знать точное место, где лежал младенец, и проходить мимо этого места по дороге в подвал и еще раз, возвращаясь к лифту. Частичное неведение, решила она, это частичное блаженство. Черт бы побрал Хатча с его благими намерениями!

Такое помещение для стирки вполне могло бы быть в тюрьме: окутанные паром кирпичные стены, лампочки, защищенные проволокой, и десятки глубоких двойных моек в клетушках из металлической сетки. Там были стиральные и сушильные автоматы, а в большинстве запирающихся на ключ клетушек стояли собственные стиральные машины жильцов. Розмари спускалась в подвал по субботам или воскресеньям, а в другие дни вечером, после пяти, так как по будням до этого часа там гладила и сплетничала стайка прачек-негритянок. Когда однажды Розмари, ничего не подозревая, появилась там днем, девушки все разом замолкли. Розмари одаривала их улыбками, пыталась быть как можно незаметнее, но в ее присутствии они так и не произнесли ни слова, и она почувствовала себя не только чужой, но чуть ли не притеснителем негров.

Спустя недели две после переезда Розмари в очередной раз сидела в подвале. Было примерно четверть шестого. Она читала «Нью-йоркер» и ждала, когда можно будет добавить в воду смягчитель для полоскания, как вдруг вошла темноволосая девушка с тонкими чертами лица, примерно одного возраста с Розмари, в которой та, вздрогнув от неожиданности, узнала Анну-Марию Альбергетти. На ней были белые босоножки, черные шорты и шелковая блузка абрикосового цвета, в руках она несла желтую пластмассовую корзинку для белья. Кивнув Розмари, девушка подошла к одному из стиральных автоматов, открыла его и принялась запихивать туда грязное белье.

Насколько Розмари было известно, Анна-Мария Альбергетти в Брэмфорде не жила, но вполне вероятно, она просто гостила здесь у кого-то и помогала по хозяйству. Однако, присмотревшись получше, Розмари поняла, что ошиблась: у этой девушки был слишком длинный и заостренный нос, можно было заметить и другие, более неуловимые различия в выражении лица, в осанке. Но сходство все же поражало. И тут Розмари заметила, что девушка смотрит на нее со смущенной вопросительной улыбкой. Стиральный автомат рядом с ней был закрыт и наполнялся водой.

— Простите,— сказала Розмари.— Я приняла вас за Анну-Марию Альбергетти, поэтому я вас и разглядывала. Извините, пожалуйста.

Девушка покраснела, улыбнулась и устремила взгляд в пол.

— Это все время происходит,— проговорила она.— Нет необходимости извиняться. Меня принимают за Анну-Марию с тех пор, ох, с тех пор, как я была еще ребенком, после того, как она сыграла свою первую роль в «Вот идет жених».— Все еще заливаясь краской, но больше не улыбаясь, она взглянула на Розмари.— Я совсем не замечаю сходства. Действительно, мои родители, как и ее, тоже итальянцы, но я не улавливаю никакого внешнего сходства.

— Сходство огромное,— сказала Розмари.

— Да, наверное,— признала девушка,— мне вечно об этом говорят. Но я сама-то не замечаю. И поверьте, мне очень жаль, что не замечаю.

— Вы с ней знакомы? — поинтересовалась Розмари.

— Нет.

— Поскольку вы сказали «Анна-Мария», я и подумала...

— Да нет, просто я ее так называю. Наверное, из-за того, что мне столько раз приходи-

лось говорить о ней со всеми.— Девушка сделала шаг вперед и, вытерев руку о шорты, с улыбкой протянула ее Розмари.— Меня зовут Терри Джионоффрио,— сказала она.— и я сама не знаю, как это пишется, так что вы можете и не пытаться.

Розмари улыбнулась и пожала руку.

— Розмари Вудхаус,— представилась она.— Мы сюда недавно переехали. А вы давно здесь?

— Дело в том, что у меня здесь квартиры нет,— проговорила девушка.— Я пока просто живу у мистера и миссис Кастивет на седьмом этаже. Я у них вроде как в гостях, еще с июня. Вы с ними знакомы?

— Нет,— ответила Розмари с улыбкой, но наша квартира как раз позади их...

— Ах боже мой,— воскликнула девушка,— вы и есть та пара, которая заняла квартиру старой леди! Миссис... э-э-э... старой леди, которая умерла!

— Гардиниа.

— Да, да. Она очень дружила с Кастиветами. Она выращивала на окнах травы и всякую всячину и приносила миссис Кастивет, чтобы та добавляла в стряпню.

Розмари кивнула.

— Когда мы первый раз осматривали квартиру, одна комната была сплошь заставлена растениями.

— А теперь, когда ее не стало,— продолжала Терри,— миссис Кастивет устроила маленькую оранжерею на кухне и сама все выращивает.

— Простите, я должна добавить смягчитель,— сказала Розмари. Она достала из бельевой сумки флакон.

— А знаете, на кого вы похожи? — спросила Терри, пока Розмари отвинчивала колпачок.

— Нет, на кого?

— На Пайпер Лори.

Розмари рассмеялась.

— Да что вы,— сказала она.— Смешно, что вы об этом заговорили, потому что мой муж встречался с Пайпер Лори до того, как она вышла замуж.

— Вы шутите!.. В Голливуде?

— Нет, здесь.— Розмари наполнила колпачок жидкостью. Терри открыла дверцу стирального автомата, и Розмари плеснула содержимое внутрь.

— А ваш муж он что, актер? — спросила Терри.

Розмари благодушно кивнула, завинчивая колпачок.

— Серьезно? Как его зовут?

— Гай Вудхаус. Он играл в «Лютере» и в пьесе «Никто не любит альбатроса», еще он часто работает на телевидении.

— Вот здорово, я целыми днями смотрю телевизор,— обрадовалась Терри.— Наверняка видела его! — Где-то в подвале посыпались стекла: разлетелась вдребезги бутылка, а может, разбилось окно.— Уфф,— выдохнула Терри.

Розмари вся съежилась и с беспокойством посмотрела на дверь в прачечную.

— Терпеть не могу этот подвал,— сказала она.

— Я тоже,— поддержала ее Терри.— Хорошо, что вы здесь. Будь я сейчас одна, насмерть перепугалась бы.

— Скорее всего, разносчик уронил бутылку,— сказала Розмари.

Терри предложила:

— Послушайте, мы ведь могли бы всегда спускаться сюда вместе. Ваша дверь рядом со служебным лифтом, верно? Я могла бы звонить вам в дверь, и мы бы вместе спускались. Предварительно можно было бы договориться по внутреннему телефону.

— Это было бы просто здорово,— подхватила Розмари.— Ненавижу приходить сюда одна.

Терри радостно засмеялась, видимо, пытаясь подобрать слова, а потом, все еще смеясь, проговорила:

— У меня есть амулет на счастье, может быть, он и на двоих сгодится?

Она оттянула воротничок блузки, достала серебряную цепочку и показала Розмари висевший на ней резной серебряный шарик, чуть меньше дюйма в диаметре.

— Какое чудо,— воскликнула Розмари.

— Да, правда ведь? — сказала Терри.— Это мне миссис Кастивет позавчера подарила. Ему триста лет. То, что находится внутри, она сама вырастила в своей маленькой оранжерее. Он приносит счастье, по крайней мере, так считают.

Розмари повнимательнее присмотрелась к амулету. Он был до предела заполнен зеле-

новато-коричневым, напоминающим губку веществом, которое изнутри плотно прилегало к серебряному плетению. Резкий запах заставил Розмари отшатнуться.

Терри вновь рассмеялась.

— Я тоже не в восторге от запаха,— сказала она.— Надеюсь, он действительно принесет счастье.

— Такой чудесный амулет,— похвалила Розмари.— Никогда не видела ничего подобного.

— Это европейская вещица,— объяснила Терри. Она прислонилась боком к стиральному автомату и, любуясь шариком, поворачивала его то одной, то другой стороной.— Из всех, кого я знаю, Кастиветы — самые замечательные люди на свете. Они подобрали меня в буквальном смысле на тротуаре. Я шлепнулась в обморок где-то на Восьмой авеню, а они принесли меня сюда и стали все равно как мать с отцом. Ну, может быть, как бабушка с дедушкой.

— Вы были больны? — спросила Розмари.

— Мягко выражаясь, да,— ответила Терри.— Голодала, принимала наркотики и делала еще много всего такого, чего теперь страшно стыжусь, меня тошнит при одной мысли об этом. Мистер и миссис Кастивет полностью вылечили меня. Они отучили меня от наркотиков, от героина, накормили, одели во все чистое, и теперь, по их мнению, нет такой вещи, которая была бы слишком хороша для меня. Они пичкают меня витаминами, кормят всякой питательной пищей, даже договорились, чтобы ко мне регулярно приходил врач! Это все потому, что у них нет детей. Понимаете, я будто дочь, которой у них никогда не было.

Розмари кивнула.

— Сначала я думала, что все это делается не без задней мысли,— продолжала Терри.— Может быть, они захотят от меня каких-то услуг в сексуальном плане, он или она. Но для меня они и вправду как настоящие бабушка с дедушкой. И ничего такого. Скоро они собираются послать меня учиться на курсы секретарей, а когда-нибудь потом я с ними расплачусь. Я всего три года проучилась в средней школе, но все это можно наверстать.— Она снова спрятала резной шарик под блузку.

Розмари сказала:

— Когда столько слышишь о человеческом безразличии, о людях равнодушных, которые не хотят ни во что вмешиваться, приятно узнать, что есть и такие примеры.

— Таких, как мистер и миссис Кастивет, немного,— заметила Терри.— Если бы не они, меня бы сейчас вообще не было. Уж это совершенно точно. Я бы умерла или угодила в тюрьму.

— У вас нет родственников, которые могли бы вам помочь?

— Брат служит в военно-морском флоте. Но вот о нем как раз чем меньше говорить, тем лучше.

Розмари переложила выстиранное белье в сушилку и подождала, пока закончит Терри. Они поговорили об эпизодическом персонаже, которого Гай играл в «Другом мире» («Ну конечно, конечно, помню! Так вы замужем за ним?»), о прошлом Брэмфорда (о котором Терри ничего не знала) и о предстоящем визите в Нью-Йорк папы Павла. Терри, как и Розмари, была католичкой, правда, не слишком ревностной, и тем не менее ей хотелось достать билет на папскую мессу, которая должна была состояться на стадионе «Янки». Когда и выстиранное белье Терри перекочевало в сушилку, девушки вместе подошли к служебному лифту и поднялись на седьмой этаж. Розмари пригласила Терри посмотреть квартиру, но та попросила разрешения воспользоваться приглашением в другой раз: в шесть часов Кастиветы садились за стол, и ей бы не хотелось опаздывать. Она пообещала, что потом, вечером, позвонит Розмари по внутреннему телефону, чтобы вместе спуститься в подвал за бельем.

Гай был дома, он смотрел фильм с Грейс Келли и ел жареные оладьи из пачки «Фритос».

— Вот уж святоши,— пробурчал Гай.

Розмари рассказала ему про Терри и Кастиветов и про то, что он запомнился Терри в «Другом мире». Он сделал вид, будто ему это совершенно безразлично, но ему было приятно. Гая угнетала мысль о том, что актер по имени Дональд Бомгарт может обойти его и получить роль в новой комедии, на которую в тот вечер они оба пробовались.

— Господи боже мой,— воскликнул он,— ну что это вообще за имя такое — Дональд Бомгарт?

Самого его, до того как он взял псевдоним, звали Шерман Пиден.

В восемь часов Розмари и Терри забрали белье, и Терри зашла познакомиться с Гаем и посмотреть квартиру. Увидев Гая, она разволновалась и покраснела, что побудило его произнести комплименты и поухаживать за гостьей: подать пепельницу, зажечь спичку и

дать прикурить. Терри не доводилось прежде видеть эту квартиру: вскоре после ее появления миссис Гардиниа рассорилась с Кастиветами, а потом у нее началась кома, от которой она так и не оправилась.

— Чудесная квартира,— похвалила Терри.

— Будет,— уточнила Розмари.— Мы еще даже наполовину не обставились.

— Понял! — воскликнул Гай, хлопнув в ладоши. Он радостно указал на Терри:— Анна-Мария Альбергетти!

Глава 4

Принесли сверток от «Бонние»: оказалось, это подарок Хатча — высокое ведерко для льда из тикового дерева с ярким оранжевым ободком. Розмари сразу же позвонила поблагодарить. Хатч видел квартиру, когда маляры только закончили работу, но еще ни разу не заходил после того, как Гай и Розмари переехали. Розмари объяснила ему, что стулья должны были привезти еще неделю назад, а диван доставят только через месяц.

— Ради бога, и не помышляй пока о гостях,— отвечал Хатч.— Расскажи лучше, как дела.

Розмари с радостью выложила ему все подробности.

— И с виду, по крайней мере, в соседях нет ничего необычного,— добавила она.— Кроме обычного необычного. Гомосексуалисты, например, их двое. Через коридор от нас живут Гульды — милая пожилая пара, у них есть участок в Пенсильвании, где они разводят персидских котов. И если нам захочется, у нас тоже будет такой кот.

— Они линяют,— заявил Хатч.

— Тут есть еще одна пара, правда, мы их пока не видели. Они взяли к себе девушку, которая была наркоманкой — с ней-то мы уже успели познакомиться,— полностью вылечили ее и теперь посылают на курсы секретарш.

— Похоже, вы переехали на ферму «Солнечный ручей»,— заметил Хатч.— Я очень рад.

— Подвал, конечно, жутковатый,— признала Розмари.— Каждый раз, когда я туда спускаюсь, ругаю тебя на чем свет стоит.

— Я-то тут при чем?

— Все твои истории.

— Если ты имеешь в виду те, что я пишу, так я и сам себя ругаю, а если те, которые я вам рассказывал, так можно с одинаковым успехом обижаться на автоматический пожарный сигнал за то, что произошел пожар, и на метеослужбу за тайфун.

Розмари, пристыженная, проговорила:

— Теперь-то станет полегче. Девушка, о которой я тебе говорила, будет ходить вместе со мной.

Хатч сказал:

— Совершенно ясно, что вы, как я и предсказывал, оказываете на дом благотворное влияние, и он перестает быть «комнатой ужасов». Беги играть ведерком для льда и передавай привет Гаю.

Появились Каппы из квартиры «7-Ди» — дородные супруги, которым уже перевалило за тридцать, и очень любознательная двухлетняя дочь по имени Лайза.

— Как тебя зовут? — спросила сидевшая в коляске Лайза.— Ты уже съела яйцо? Ты уже съела капитана Кранча?

— Меня зовут Розмари. Я съела яйцо, но я никогда даже не слышала про капитана Кранча. Кто это?

Вечером в пятницу 17 сентября Розмари и Гай вместе с двумя другими парами отправились на предварительный просмотр пьесы под названием «Миссис Делли», а оттуда на вечеринку, которую устраивал в своей студии на Западной Сорок восьмой стрит фотограф Ди Бертийон. Между Гаем и Бертийоном разгорелся спор по поводу политики профсоюза актеров, запрещавшего привлекать иностранных исполнителей. Гай считал, что это правильно, Бертийон полагал, что нет; и хотя гости попытались тут же заглушить разногласия потоком шуток и сплетен, Гай вскоре — только что пробило половина первого — увел Розмари.

Ночь была мягкая и пьянящая. Они шли пешком; приблизившись к черной громаде Брэмфорда, увидели на тротуаре группу людей — человек двадцать,— которые образовали полукольцо вокруг припаркованной машины. Рядом наготове стояли два полицейских автомобиля, на крышах которых вращались красные мигалки.

Держась за руки, Розмари и Гай ускорили шаг. Внутренне они мгновенно напряглись. Водители проезжавших мимо машин притормаживали; в Брэмфорде со скрипом открывались окна, и рядом с головами горгулий появлялись головы людей. Из дверей дома вышел ночной портье Тоби, и полицейский повернулся к нему, чтобы взять желтовато-коричневое одеяло.

Крыша «фольксвагена» была с одного боку сплющена, а ветровое стекло покрылось паутиной трещин.

— Мертва,— сказал кто-то, а другой голос произнес:— Я посмотрел вверх и подумал, что падает какая-то большая птица, вроде орла.

Розмари и Гай приподнялись на цыпочки, так как из-за плотной толпы впереди ничего не было видно.

— А теперь отойдите-ка все,— приказал находившийся в центре полицейский. В толпе появились просветы, а маячившая впереди спортивная рубашка отодвинулась в сторону. На тротуаре лежала Терри, устремив к небу единственный глаз, другая половина лица представляла собой красное месиво. Ее накрыли одеялом, на котором тут же проступили красные пятна, сначала в одном месте, потом в другом.

Розмари, зажмурившись, резко отвернулась, правой рукой машинально осеняя себя крестом. Она крепко сжала губы, боясь, что ее стошнит.

Гай содрогнулся и сквозь сжатые зубы втянул в себя воздух.

— О господи,— вырвалось у него со стоном.— О боже всемогущий.

— Отойдите,— повторил полицейский.

— Мы ее знаем,— сказал Гай.

Второй полицейский повернулся к ним:

— Как ее имя?

— Терри.

— А фамилия?

Полицейскому было лет сорок. Рубашка намокла от пота. Привлекали внимание его очень красивые голубые глаза с густыми черными ресницами.

Гай обратился к Розмари:

— Роу, как ее фамилия? Терри?..

Розмари открыла глаза, сглотнула слюну.

— Не помню,— сказала она.— Какая-то итальянская фамилия, начинается на Дж. Страшно длинная. Терри еще шутила, что ее невозможно правильно написать.

Гай сообщил голубоглазому полицейскому:

— Она гостила в квартире «7-Эй» у неких Кастиветов.

— Это нам уже известно,— сказал полицейский.

Подошел еще один полисмен с бледно-желтым листком бумаги в руках. За ним, плотно сжав губы, следовал мистер Миклас в накинутом поверх полосатой пижамы плаще.

— Немногословно и очаровательно,— сказал вновь пришедший голубоглазому и протянул желтый листок.— Она приклеила это лейкопластырем к подоконнику, чтобы не сдуло ветром.

— Там кто-нибудь есть?

Другой в ответ покачал головой.

Голубоглазый полисмен прочитал написанное на листочке бумаги, задумчиво облизывая языком передние зубы.

— Тереза Джионоффрио,— произнес он, как итальянец. Розмари кивнула.

— В среду вечером никому бы и в голову не пришло, что у нее были какие-то грустные мысли,— сказал Гай.

— Ничего, кроме грустных мыслей,— заключил полицейский, открывая планшет и вкладывая в него листок.

— Вы ее знали? — обратился к Розмари мистер Миклас.

— Немного,— ответила та.

— Ну, конечно, вы ведь тоже на седьмом этаже.

Гай позвал Розмари.

— Пошли, золотко, давай поднимемся к себе.

Полицейский спросил:

— Вы не знаете, где найти этих Кастиветов?

— Нет, не знаю,— сказал Гай.— Мы с ними ни разу даже не встречались.

— В это время они обычно дома,— проговорила Розмари.— Нам слышно через стену. Их спальня рядом с нашей.

Гай обнял Розмари за плечи.

— Пошли, золотко.

— А вот и они,— сказал мистер Миклас. Розмари и Гай остановились и оглянулись. Из деловой части города, откуда и сами они только что вернулись, шла рослая, широкоплечая седая женщина в сопровождении высокого худого мужчины, шаркавшего ногами.

— Кастиветы? — спросила Розмари.

Мистер Миклас кивнул.

Миссис Кастивет была вся в голубом, белоснежными пятнами выделялись лишь перчатки, сумочка, туфли и шляпка. Как сиделка больного, она поддерживала мужа под руку. От его полотняной куртки в разноцветную полоску, широких красных брюк, розового галстука-бабочки и мягкой фетровой шляпы серого цвета с розовой лентой рябило в глазах. Ему было не меньше семидесяти пяти, а ей лет шестьдесят восемь — шестьдесят девять. Они приближались с выражением юношеского задора на лицах, дружески-вопросительно улыбаясь. Полицейский шагнул им навстречу, улыбки у них на устах застыли и исчезли. С беспокойством в голосе миссис Кастивет что-то сказала, а мистер Кастивет нахмурился и покачал головой. Создавалось впечатление, что его большой рот с тонкими нежно-розовыми губами напомажен; щеки были бледны, как мел, маленькие глубоко посаженные глаза сверкали. У нее был массивный нос и толстая нижняя губа, придававшие лицу мрачное выражение. Из-под незатейливых жемчужных серег низко спускалась цепочка от очков в розовой оправе.

Полицейский спросил:

— Это вы Кастиветы с седьмого?

— Мы,— сухо ответила миссис Кастивет голосом, требовавшим повиновения.

— С вами живет девушка по имени Тереза Джионоффрио?

— Да,— подтвердила миссис Кастивет.— А что произошло? Несчастный случай?

— Приготовьтесь услышать дурные известия,— предупредил полицейский. Он подождал, глядя по очереди на каждого из них, а потом сообщил:— Она умерла. Покончила с собой,— Он поднял руку, указывая большим пальцем через плечо.— Выпрыгнула из окна.

Они не изменились в лице и по-прежнему смотрели на него, как будто он еще и рта не раскрывал. Потом миссис Кастивет, подавшись вбок, взглянула на запачканное красным одеяло за спиной полицейского, выпрямилась и посмотрела ему прямо в глаза.

— Это невозможно,— сказала она своим громким с западным акцентом голосом, которым приказывала Роману принести шипучку.— Там, под этим, кто-то другой.

По-прежнему стоя к ней лицом, полицейский произнес:

— Арти, дай им, пожалуйста, взглянуть.

Полная решимости миссис Кастивет твердым шагом прошла мимо него.

Мистер Кастивет не двинулся с места.

— Я знал, что этим кончится,— заговорил он.— Примерно раз в три недели у нее начиналась сильная депрессия. Я это заметил и сказал жене, но она только отмахнулась. Она принадлежит к числу оптимистов, которые не желают признавать, что не всегда все получается так, как им хочется.

Миссис Кастивет вернулась.

— Из этого вовсе не следует, что она покончила с собой,— заявила она.— Терри была счастлива, и у нее не было никаких причин лишать себя жизни. Скорее всего, это несчастный случай. Она, наверное, мыла окно и не удержалась. Она вечно готовила нам сюрпризы, то вымоет что-нибудь, то еще что-то сделает.

— В полночь она окна не мыла,— возразил мистер Кастивет.

— Почему нет? — злобно спросила миссис Кастивет.— Может быть, и мыла.

Полицейский достал из планшета листок бледно-желтой бумаги. Поколебавшись, миссис Кастивет взяла его, повертела в руках и прочитала. Мистер Кастивет, наклонив голову, чтобы не мешала рука жены, тоже прочитал, двигая тонкими яркими губами.

— Это ее почерк? — уточнил полицейский.

Миссис Кастивет кивнула.

Мистер Кастивет подтвердил:

— Конечно. Вне всякого сомнения.

Полицейский протянул руку, и миссис Кастивет отдала ему листок.

— Спасибо,— сказал полицейский.— Я прослежу, чтобы вам вернули записку, когда она нам будет не нужна.

Миссис Кастивет сняла очки, которые повисли на цепочке, и прикрыла глаза пальцами в белых перчатках.

— Не верю,— сказала она.— Я просто не могу поверить. Она была так счастлива. Все ее беды остались в прошлом.

Мистер Кастивет положил руку ей на плечо и, уставившись в землю, покачал головой.

— Вам известны имя и фамилия ее ближайшего родственника? — осведомился полицейский.

— У нее никого не было,— сказала миссис Кастивет.— Одна-одинешенька. Нет, кроме нас, у нее никого не было.

— А брат? — удивилась Розмари.

Миссис Кастивет надела очки и посмотрела на нее. Мистер Кастивет оторвал взгляд от земли, из-под полей шляпы блеснули его глубоко посаженные глаза.

— Так был или нет? — спросил полицейский.

— Она говорила, что да,— подтвердила Розмари.— В военно-морском флоте.

Полицейский повернулся к Кастиветам.

— Для меня это новость,— заявила миссис Кастивет.

— Для нас обоих,— уточнил мистер Кастивет.

— Вам известно его звание и место расположения части, в которой он служит? — обратился полицейский к Розмари.

— Нет,— отозвалась она и, повернувшись к Кастиветам, добавила:— Терри как-то в прачечной упомянула о нем. Я Розмари Вудхаус.

— Мы живем в квартире «7-И»,— пояснил Гай.

— У меня сложилось такое же впечатление, как и у вас, миссис Кастивет,— продолжала Розмари.— Она казалась такой счастливой, полной радужных надежд. Она так хорошо отзывалась о вас и о вашем муже, говорила, как она вам обоим благодарна за то, что вы ей помогаете.

— Спасибо,— проговорила миссис Кастивет.

— Вы так добры, что говорите нам об этом,— поддержал ее мистер Кастивет.— От этого делается чуть-чуть полегче.

— Вам что-нибудь известно о ее брате, кроме того, что он служит в военно-морском флоте? — спросил полицейский.

— Нет, только это,— ответила Розмари.— Мне кажется, она его не слишком любила.

— Человека с таким необычным именем, как Джионоффрио, наверно, будет несложно найти,— предположил мистер Кастивет.

Гай снова обнял Розмари за плечи, и они двинулись к дому.

— Меня это так потрясло и огорчило,— сказала Розмари Кастиветам.

— Так жаль, так...— начал Гай.

— Спасибо,— повторила миссис Кастивет, а мистер Кастивет что-то долго с присвистом бормотал, но разобрать можно было лишь слова «ее последние дни».

Они поднялись на лифте («О, господи! — причитал ночной лифтер Диего.— Господи! Господи!»); с грустью посмотрели на окутанную отныне мрачной тайной дверь с табличкой «7-Эй» и по боковому коридору направились к своей квартире. Не снимая цепочки, мистер Кэллогг из квартиры «7-Джи» приоткрыл дверь и осведомился, что происходит внизу. Они рассказали.

Несколько минут они просидели на краешке кровати, рассуждая о том, какие могли быть у Терри причины покончить с собой. В конце концов, согласились они, разгадать, что привело к этой страшной смерти, свидетелями которой они едва не стали, можно будет лишь когда Кастиветы расскажут им о содержании записки. Даже узнав, что было в записке, заметил Гай, они вовсе не обязательно получат исчерпывающий ответ, потому что, наверное, и сама Терри была не в состоянии все объяснить. Что-то привело ее к наркомании и что-то привело ее к смерти, но теперь уже слишком поздно, и, что это было, никто не узнает.

— Помнишь, что говорил Хатч? — спросила Розмари.— Про то, что здесь больше самоубийств, чем в других домах?

— Но, Роу, золотко, это же чушь,— возразил Гай,— вся эта болтовня насчет «опасной зоны».

— А Хатч в это верит.

— И все равно чушь.

— Представляю, что он скажет, узнав, что произошло.

— А ты ему не говори,— посоветовал Гай.— Черта с два он прочитает об этом в газетах.

В то утро началась забастовка нью-йоркских газетчиков, и ходили слухи, что она может продолжаться месяц, если не больше.

Гай и Розмари разделись, приняли душ, возобновили прерванную игру в «скрэббл»[1], снова отложили ее, занялись любовью, потом извлекли из холодильника молоко и тарелку холодных спагетти. Около половины третьего, уже собравшись выключить свет, Гай вдруг вспомнил, что нужно проверить на телефонной станции, не звонили ли ему, и узнал, что получил роль в радиорекламе вин «Креста Бланка».

Вскоре он заснул, а Розмари еще долго ворочалась, и перед ее взором стояло превратившееся в кровавое месиво лицо Терри с единственным глазом, устремленным к небу. Но потом Розмари перенеслась мысленно в стены школы «Богоматерь». Сестра Агнесса грозила ей кулаками, повторяя, что она больше не будет главной старостой второго этажа.

— Иногда я просто поражаюсь, как ты вообще ухитряешься хоть чем-то руководить! — сказала сестра Агнесса.

Удар в стену с другой стороны разбудил Розмари, и она услышала голос миссис Кастивет:

— И пожалуйста, не надо мне сообщать, что говорила Лаура-Луиза, потому что это мне безразлично!

Розмари повернулась на другой бок и зарылась лицом в подушку.

Сестра Агнесса была в бешенстве. Ее свинячьи глазки сузились в щелочки, а ноздри раздувались, как всегда в такие минуты. Из-за Розмари пришлось заложить кирпичами все окна, и теперь «Богоматерь» вообще выбыла из соревнования на самую красивую школу, которое устраивал «Уорлд хералд».

— Если бы к моим словам прислушивались, нам бы не пришлось этого делать,— кричала с западным акцентом сестра Агнесса.— Мы бы теперь были уже в полной готовности, а не начинали с нуля!

Дядя Майк пытался утихомирить ее. Он был директором «Богоматери», которая переходами соединялась с его автомобильной мастерской в Омахе.

— Я же говорила тебе, ни о чем ее заранее не предупреждать,— уже тише продолжала сестра Агнесса, злобно сверкая своими свинячьими глазками на Розмари.— Я говорила тебе, она не сможет постичь этого. У нас бы и потом осталось время во все ее посвятить.

(Розмари рассказала сестре Веронике о том, что окна заложат кирпичами, и сестра Вероника вычеркнула школу из соревнования; а так бы никто ничего не заметил, и они бы выиграли. И все же Розмари поступила правильно, как бы ни кипятилась сестра Агнесса, католическая школа не должна побеждать обманом.)

— Кто угодно! Да, кто угодно! — сказала сестра Агнесса.— Нужно только, чтобы она была молода, здорова и не девственница. Не обязательно искать какую-то никчемную наркоманку и проститутку с улицы. Разве я сразу этого не говорила? Кто угодно, лишь бы молода, здорова и не девственница.

Это была какая-то бессмыслица. Даже дядя Майк ничего не понял; Розмари повернулась на другой бок. Теперь была уже суббота, и она, Брайан, Эдди и Джин стояли у конфетного прилавка перед кинозалом «Орфей» и собирались посмотреть «Источник» с Гэри Купером и Патрицией Нил, но только события происходили не на экране, а прямо в действительности, у них на глазах.

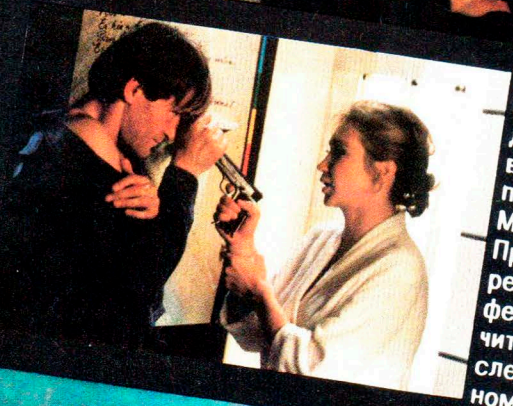
Перевод с английского *М. Теракопян*

Продолжение в следующем номере

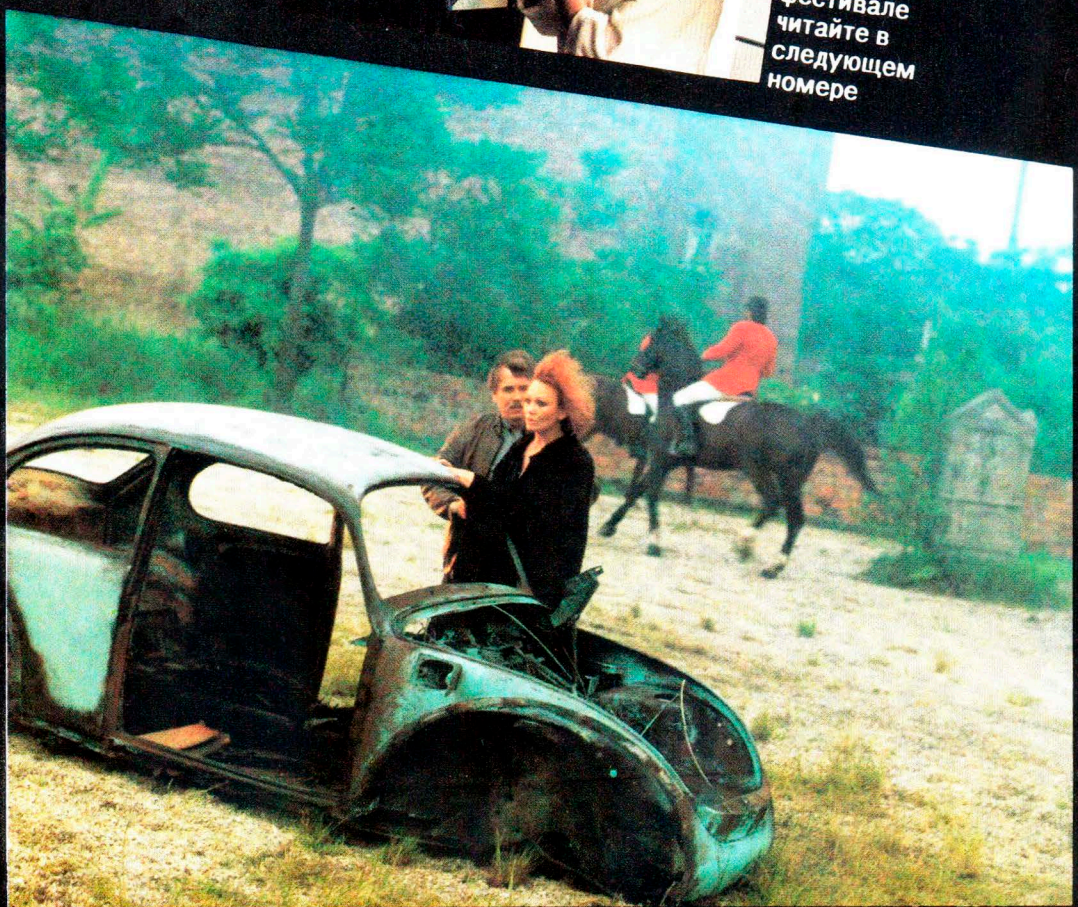
[1] «Скрэббл» — настольная игра, которая состоит из кубиков с буквами.

Гороскоп Иисуса Христа

Кадры из фильма Миклоша Янчо (См. в данном номере статью А. Трошина "Венгрия, 1989: кино за столом политических дискуссий")



Фильм "Гороскоп Иисуса Христа" демонстрировался в конкурсной программе XVI МКФ в Москве. Проблемный репортаж о фестивале читайте в следующем номере



Индекс 70402
Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

В № 12 1989 года и в 1990 году читайте:

под рубрикой "ИК". "Избранная проза", открытой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", с этого номера начинается публикация романа американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского (публикация продлится несколько месяцев); будут напечатаны также повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся; остросюжетный роман-расследование Жиля Перро "Досье 51", послуживший основой одноименного фильма французского режиссера Мишеля Девиля;

под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным;

сценарии Алексея Германа и Светланы Кармалиты, Людмилы Петрушевской, Евгения Митько, Владимира Кунина и Кима Рыжова;

"круглый стол" по итогам кинематографического года;

"круглый стол" по тоталитарному кино СССР, Германии, Италии 30–40-х годов;

беседа с одним из руководителей польской "Солидарности" Адамом Михником;

в разделе "За рубежом" – очерки творчества известных мастеров экрана А. Хичкока, П.-П. Пазолини, Ф. Феллини, Д. Макавеева, И. Менцеля, К. Кесьлёвского, Ж.-П. Бельмондо, А. Шварценеггера, Т. Ангелопулоса;

в разделе теории и истории – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева (1958–1969)", рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда; стенограммы политических проработок и покаяний времен "борьбы с космополитизмом"; документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах эпохи застоя; неизвестные письма Э. Тиссэ С. Эйзенштейну; лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

под рубрикой "Свободная тема" – продолжение разговора о судьбах "шестидесятников" и другие материалы о месте художника в современном обществе;

свою постоянную рубрику "Вопросы и мысли" в будущем году продолжит Александр Гельман;

в новой рубрике "Мир души" – материалы из отечественного и зарубежного культурного наследия (психология, философия, этика, эстетика), малоизвестные работы З. Фрейда, П. Флоренского, В. Набокова, В. Ходасевича, Д. Андреева, Е. Гротовского и др.

Еще одна новая рубрика – "Диалог с читателем" родилась после знакомства с читательскими ответами на анкету "ИК" и предполагает прямой разговор с вами на страницах журнала о кино и не только о кино, включая самые разные темы, подчас курьезные и неожиданные: здесь же будет выступать "дежурный социолог" того или иного номера.

Мы будем рады видеть вас в числе читателей нашего журнала, подписку на который отделения связи принимают без ограничений на месяц, на квартал, на полугодие.

"89